Über Theorien und Probleme der Bühnenillusion.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

ACAD. LANDWIRTSCH. BIBL.

vorgelegt von

Werner Klette
aus Dresden.

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Dezember 1910.

Erlangen.
K. B. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Junge & Sohn.
1911.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Universität Erlangen.

Referent: Herr Professor Dr. Hensel.
Dekan: Herr Professor Dr. Noether.

Die beiden Begriffe, deren sich die folgende Untersuchung am häufigsten bedienen möchte und deren sie nur schwer entraten kann, erscheinen in Hinblick auf den Sprachgebrauch durchaus nicht glücklich gewählt.

Kann man etwa den Ausdruck „ästhetische Negation“ oder gar einen so vielseitig benutzten oder mißbrauchten Begriff wie „Illusion“ in einer wissenschaftlichen Untersuchung ohne weiteres dulden?

In der Tat scheint die Bezeichnung „ästhetische Negation“, womit eine später zu untersuchende Theorie in der neueren Ästhetik kurz benannt wird, das Schön-Sein von irgend etwas negieren zu wollen; wer näher zusieht, faßt dann freilich leicht den Ausdruck auf als eine Abkürzung für „eine von der Ästhetik geforderte Negation der realen Wirklichkeit“. — Ebenso soll hier nicht die Rede sein von [Plural!] Illusionen, von jener Illusion, wo ein real nicht Wirkliches geglaubt wird; sondern von jener Illusion einer realen Wirklichkeit, welche das Bühnenwerk den Zuschauer erleben läßt.

Diese Illusion vom Standpunkte jener „ästhetischen Negation“ aus zu beleuchten, zugleich aber die hervorragende Bedeutung „technischer“ Betrachtung der Illusion — im Gegensatz zur Fragestellung der älteren Ästhetik — bewußt und gewichtig zu bewerten, nimmt sich der Verfasser vor. Dabei wird also der

Terminus „ästhetische Negation“ möglichst vermieden werden; der ihn ersetzende des „negativen Momentes“ soll bedeuten „ein Moment, welches eine Negation der realen Wirklichkeit ausdrückt“.

Bedeutsam erscheint schließlich, daß man sich durch Theodor Lipps für diese „ästhetische Negation“ interessieren lassen kann, bei näherer Betrachtung von Theodor Alts in Frage kommender Theorie aber zum Begriff der Illusion gelangt, also dem Lipps so fernstehenden „Illusionisten“ Konrad Lange. So erging es wenigstens dieser Untersuchung: aus dem Versuch, Theodor Alts Negierung der realen Wirklichkeit des ästhetischen Objektes vom Standpunkte des Dramas aus zu erfassen, ward eine recht eigentlich — wie Konrad Lange neuerdings sagen würde — illusionistische Arbeit. Hat sie sich vor der drohenden Einseitigkeit bewahrt, die das Dreinblicken unter einem solchen Gesichtswinkel so leicht bringt? Gelegentlich wird man hier lesen, daß Sardou nie ins Leben schauen konnte, ohne sub specie theatri bühnenmäßig fix und fertige Gestalten szenisch sich bewegen zu sehen —: wird man dann diese Abhandlung tadelnd charakterisieren: „sub specie illusionis“?

I.

Was wir hier aus Konrad Langes Untersuchungen heranziehen können, findet sich, noch fließend, doch knapp und übersichtlich, in seiner Antrittsvorlesung von 1894; dann in der ersten Auflage von „Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer realistischen Kunstlehre“ von 1901, geschickt referiert 1904 in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung; minder eindeutig, wie mir scheint, zu einem Bande zusammen-

gedorrt als jene Illusionistische Kunstlehre von 1906. Schon vorher las man im Kunstwart von Mai und Juni 1903 K. O. Erdmanns Kritik, mit Langes Antwort („Ich wünsche nicht, mit Autoritäten widerlegt zu werden . . .“), was ihn nicht hinderte, ein halbes Jahr später durch eine weiter unten von uns zitierte Stelle durch die Autorität Goethes die Theorie zu stützen.

Diese behauptet bekanntlich, jeder Kunstgenuß beruhe auf einer ästhetischen Illusion, d. h. einer Selbsttäuschung, und zwar nicht etwa einer sogen. Sinnestäuschung oder einer Selbstverblendung, sondern einer bewußten, einer als solcher bewußten Selbsttäuschung. In diesem Begriff der bewußten Selbsttäuschung liegt schon eine weitere Doppelseitigkeit des Kunstgenusses angedeutet, jener eigenartige Wechsel zwischen zwei Vorstellungsreihen, erstens nämlich der Vorstellungsreihe, welche die Nichtwirklichkeit des dargestellten Gegenstandes in den Blickpunkt des Bewußtseins rückt, und zweitens jener anderen, konkurrierenden Vorstellungsreihe, welche ein Sichhingeben an die Illusion der Wirklichkeit des bloß dargestellten Gegenstandes bedeutet, ein Sichvergessen in der Illusion.

Man kann die Zweiteilung der Vorstellungsreihen für einen sehr glücklichen Fund halten, muß sich aber damit noch längst nicht entschließen, den Kunstgenuß nur in der Freude am Wechsel dieser Vorstellungsreihen zu suchen, wie dies Lange wohl tut. Man kann bedauern, daß aus der realistischen Kunstlehre (der ersten Auflage) eine illusionistische (in der zweiten Auflage) geworden ist, muß sich jedoch freuen, bei Selbstbeobachtung zu erkennen, daß es „ganz so“ aus-

sieht, „als ob“ tatsächlich zwei solche Folgen abwechselnd vernachlässigter Vorstellungen bestünden, wenn wir ästhetisch genießen.

Weil nun Lange (I, p. 230) die Illusion in der Schauspielkunst für besonders wichtig hält, sind wir berechtigt, diese herauszugreifen und wollen nun sehen, wie sich hier seine Theorie bestätigt.

Die zwei Reihen von Vorstellungen, die hier die illusionsstörenden und die illusionserzeugenden abgeben, könnte man vielleicht formulieren als solche, die sich auf die Mache, und solche, die sich auf die Sache beziehen. „Mache“ freilich ohne das leicht Tadelnde des Sprachgebrauchs, in dem Sinne, daß damit Bühnenbild, Darsteller, Zuschauerraum und alle Zufälligkeit der Aufführung zusammengefaßt wird; „Sache“, die Sache selbst, mag das vorgeführte Leben und die sich daran anschließenden Gefühle bedeuten, sofern sie wirklich „zur Sache gehören“. Denn wenn in Ibsens Brand eine Mutter ihr Kind betrauert und es werden in einer Mutter im Zuschauerraum Gefühle wach, die der Dichter gewiß nicht wachrufen wollte, so ist natürlich diese Ideenassoziation eine Illusionsstörung, so eng sich diese schmerzliche Erinnerung auch an ein Glied der illusionsfördernden Reihe anheftet.

Diese zwei Reihen sollen nun abwechselnd ins Bewußtsein treten, und nach I, p. 334 macht dies lebhafte Spiel das Wesen des künstlerischen Genusses aus.

Wir schlossen soeben eine falsche Auffassung unserer Klarheit bezweckenden Bezeichnung „Sache“ aus; jetzt gilt es, einen tatsächlichen Einwand zu erheben; dagegen nämlich, daß wir eben, mit Lange, den Zuschauerraum unter den illusionsstörenden Glie-

dern anführten. Der Raum mag uns stören, der gut besetzte Theatersaal, also unsere lebendige Umgebung, wirkt durchaus nicht bloß illusionsraubend.

Die Kollektivseele der vielen Zuschauer, wie man wohl diese geheimnisvolle Mitwirkende an Aufführungen geheißen hat, der nach unserer Ansicht als illusionserzeugender Faktor nicht leicht überschätzt werden kann, wird von der Theorie noch immer nicht vollerkannt und anerkannt. Mag man als Gegenbeispiel anführen, daß König Ludwig von Bayern den vollen Kunstgenuß in für ihn allein veranstalteten Aufführungen suchte. Mit Erwähnung eines solchen Einzelfalles entkräftet man nicht die Erfahrung in Hunderten von Aufführungen vor vollen Häusern, die Gegenerfahrung bei Proben und vor leeren Bänken. Nicht nur der geschäftliche Leiter hat ein Interesse am Billetverkauf, sondern auch der künstlerische Direktor! Theatralische Illusion ist untrennbar von Massensuggestion. Viele reißt man leichter fort als wenige. Im Zuschauer entsteht Illusion, weil sie in seinem Nachbar rege ist. Wenn Bergson sagt: Lachen steckt an, so dürfen wir fortfahren: Illusion steckt an; das Interessiertsein der Nachbarn überwindet meine Erschlaffung, reizt an zu neuer Apperzeption.

Wir legen Wert darauf, unter die illusionsfördernden Faktoren das Umgebensein von Zuschauern einzutragen; wir verhehlen uns deshalb nicht, daß ein Störenfried ein ganzes Publikum um jede Illusion bringen kann.

II.

Nachdem hier ein Überblick über Konrad Langes Theorie gegeben worden ist, soll dasselbe mit den beiden größeren Werken von Dr. Theodor Alt ge-

schehen, die ja für diesen Versuch den ideellen Ausgangspunkt bilden und Langes Theorie anzunähern sind. Wir ziehen dabei von Alt das „System der Künste“, Berlin, Grote 1888, heran, sowie „Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike“, ebenda 1886.

Schon der zweite Titel zeigt, daß wir hier etwas weiter ausholen müssen.

Ohne auf den Ausdruck besonderen Wert zu legen, benennt Alt mit dem Begriff „negatives Moment“ (und bezeichnet nach ihm Lipps[1]) mit „ästhetischer Negation“) jenes Ausdrucksmittel der Nichtwirklichkeit, dessen jedes Kunstwerk bedarf, um es davor zu schützen, für wirklich existierend gehalten zu werden. Oder besser und mit anderen Worten, man wird die Nachahmung des Gegenstandes der Malerei oder Skulptur so weit wie möglich treiben können, wenn man diesen Gegenstand davor bewahrt, sei es auch nur für Sekunden, für wirklich genommen zu werden. Solchen Schutz bringt nun nach Th. Alt dem Bilde der Rahmen und der Statue das Postament („äußeres negatives Moment“), dem Drama etwa der Vers („inneres negatives Moment“).

Daß Alt mit dieser Funktion des negativen Momentes nicht zu weit geht, insbesondere nicht dessen Einführung als unbedingt bewußtes Handeln auffaßt, zeigen seine Worte:

„Irrig wäre es nun wohl, wenn wir das etwaige Vorhandensein negativer Momente (in der griechischen Plastik) auf ein ursprünglich bewußtes, absichtliches

[1]) Vgl. Lipps, Ästhetik II. T., Hamburg und Leipzig 1906, pp. 117, 118, 120.

Tun zurückführen wollten. Vielmehr sind die Griechen zu einer allmählichen Reinigung des rohen Naturalismus in der Erscheinung des Kunstwerkes unbewußt gelangt, indem mit der Vervollkommnung der Wahrheit des Abbildes sicherlich eine zu höherem Bewußtsein gesteigerte Scheu vor der Grenze der Kunst parallel lief. Die alten Holzpuppen waren weit genug entfernt von der Naturtäuschung. Die Kunstwerke der Blütezeit dagegen waren ihr in hohem Grade ausgesetzt . . .“ (Grenzen, p. 89 f.).

Wie an Langes Theorie, erkennen wir auch hier gern an, daß es ganz so ist, als ob der Rahmen dieser Funktion des Schützens wegen da sei. Trotzdem bleibt die Auffassung des Rahmens nicht minder richtig und gewiß viel natürlicher, nach der er eben nichts anderes besagt, als daß das Bild „bis hierher und nicht weiter“ gehen soll, höchstens noch dieses betont. Und wer wollte etwa André Gide unrecht geben, wenn er, gelegentlich in einem Vortrag über die Grenzen der Kunst, dieser schlichten Auffassung folgendermaßen beipflichtete:

„. . . Que si, peinture, elle s'arrête au cadre, ce n'est point parce que cadre il y a, mais tout au contraire, il y a cadre, parce qu'ici elle s'arrête. Et le cadre n'est là, soulignant cet arrêt que pour faire cette isolation plus marquée.“

(Prétextes, Paris, Mercure de France, 1903, p. 47.)

Ich darf hier indessen eine Erfahrung erwähnen, die für Theodor Alts Theorie zu zeugen scheint. Ein Frauenbildnis von Leo Putz, in der Reproduktion der „Jugend“, hatte ich vorübergehend in meinem Zimmer aufgehängt. Jedesmal nun, wenn ich diese dunkel gekleidete Gestalt im Spiegel hinter mir auftauchen

sah, erschrak ich heftig, eben weil dieses ungerahmte Bild mir die Illusion gegeben hatte, plötzlich sei eine wirkliche Frau hinter mich getreten.

Nun gehört freilich dieser Fall schon in die hier ausgeschaltene Klasse von Panoptikumillusionen, um recht deutlich zu reden; er mußte aber hier zur Sprache kommen, wo von der Schwesterkunst der uns beschäftigenden Bühnenkunst einleitend gesprochen wurde. — Ist nun diese Gefahr auch vorhanden, wenn Bühnenillusion bezweckt wird, ist nicht Illusionserzielung so sehr Zweck der dramatischen Aufführung, daß von Gefahr gar keine Rede mehr ist?

Soviel haben wir freilich schon festgestellt, so sehr glauben wir an das Hingerissenwerden-Können, daß wir Alt nicht streng und bündig, wie Adolf Trendelenburg in der „Wochenschrift für klassische Philologie", mit der Frage, der rhetorischen Frage kritisieren, ob nicht das Bewußtsein, im Theater zu sitzen, als negatives Moment für das Drama völlig genüge.

In den Künsten, an die Alt zunächst denkt, soll das negative Moment den kunstfeindlichen „Besitzwillen" ausschließen. Ist nun aber, so fassen wir jetzt unsere Frage, jemand oder etwas vom dramatischen Werke der Gefahr ausgesetzt, diesen Besitzwillen zu erregen?

Wir können das Wort „Besitzwille" in einem so weiten Sinne fassen, wie wir wollen, wir können ihn nicht recht aus der bildenden in die mimisch darstellende Kunst übertragen. Und schützt etwa die Tatsache, daß sie Verse sprechen muß, eine hübsche Schauspielerin davor, daß sich ein Zuschauer in sie verliebt? Bewahrt, um ein anderes negatives Moment

zu prüfen, der Stil der „Räuber“ den Franz Moor darstellenden Dorfkünstler, von einem in die bloß fingierte Handlung eingreifenden Bauernburschen handgreiflich für die in der Rolle stehenden Schandtaten verantwortlich gemacht zu werden?

In ihren eben erschienenen Bühnenerinnerungen erzählt Frau Judith von der Comédie Française einen nicht bloß konstruierten Fall solcher von Konrad Lange „subjektive“ Illusion genannten Verirrung.

In Troyes. Nach der Aufführung von „Adrienne Lecouvreur“. Vor dem Theater weint eine alte Frau heiße Tränen. Man fragt sie, warum. Sie habe da drin das arme, niedliche Mädchen sterben sehen. „Quel malheur! quel malheur!“ — Man belehrt sie, das Mädchen sei nicht wirklich gestorben. Doch die alte Frau läßt sich nicht trösten. Um so größer ist ihre Freude, als man ihr die aus dem Theater tretende Darstellerin zeigt . . .

Mit Besitzwille hat keiner dieser drei Fälle viel zu schaffen; der erste noch am ehesten, der dritte, instruktivste am wenigsten. Die Möglichkeit des Auftretens solcher Ernstgefühle will eben erwähnt sein, doch wollen wir sie weder als Gefahr für das Kunstwerk, noch, und noch weniger, als Lob für den Darsteller auffassen!

Den unerwünscht ethisch klingenden Begriff „Besitzwillen“ wollen wir am liebsten nicht bloß nicht in die Schwesterkunst einführen, sondern ihn auch dort eliminieren, wo er seine Berechtigung haben mochte, und demnach, wenn von Kunst allgemein geredet wird, das zu vermeidende psychische Erlebnis statt „Erregung des Besitzwillens“ als „Täuschung“ und „Unlust über Getäuschtwordensein“ betrachten.

Aber, so wird man einwenden, die alte Frau von Troyes freute sich ja, getäuscht, „bloß“ getäuscht worden zu sein.

Nun, dieser Fall zeigt eben einfach einen sehr langsamen Gefühlsablauf. Aber er enthält die Lehre und auf unsere Frage die Antwort, daß Illusionserzielung um jeden Preis, Erregung des Wirklichkeitsgefühls in höchstem Maße, mit Lange: Hervortreten und Dominieren der Reihe „Illusion“, nicht Zweck der Bühnenaufführung ist.

Es gibt freilich auch Leute, die das Aufatmen der alten Frau verurteilen würden, statt ihren unbeherrschten Glauben ans Bühnenspiel zu naiv zu finden, Leute, die dann wohl ins Extrem verfallen und sagen: Zweck der Tragödie ist nicht, zu diesem lustvollen Aufatmen zu verhelfen, um dessentwillen man die lange Qual schon ertragen kann. Wenn man sagt: einer unter anderen Faktoren des Vergnügens an tragischen Gegenständen ist gewiß die Freude hinterher, daß es nur Schein war, so hat diese gemäßigt formulierte Überzeugung ja bekannte und berühmte Fürsprecher; wenn man sagt: die einzige Lust an einem Abend, wo uns ein krasses Volksstück in seinen Klauen hält, ist die, auszurufen „Gott sei Dank, jetzt ist es vorbei —!“, dann klingt es dagegen, als hätte jenes Volksstück mit Kunst nichts zu schaffen.

Dies aber führt uns dazu, dem Begriff der Spannung etwas näher zu treten sowie einige Zeugen aufzurufen, welche wie wir an dem Werte vollster Illusion für die Bühnenkunst zweifeln lernten.

III.

Wer die vor Langes Hauptwerken erschienene Gießener Dissertation von Reinhard Strecker zur Hand nimmt: „Der ästhetische Genuß auf Grund der ästhetischen Apperzeption“ (1901), wird sich vielleicht wundern, darin dem Begriff der Illusion nur selten zu begegnen, ihn speziell nur in einem Kapitel behandelt zu sehen. Schriebe der Verfasser seine übrigens verdienstliche Arbeit heute, dann würde er wohl dem Apperzeptionscharakter der einen Langeschen Vorstellungsreihe Rechnung tragen. Damals legte er Wert darauf, „ob in einem Kunstwerk Stimmung liege, inwieweit diese Stimmung den ihr entsprechenden Ausdruck gefunden habe, und endlich in welchem Umfange diese Stimmung eine unter menschlichen Verhältnissen mögliche sei“ (p. 42), und dokumentiert sich, wie durch spätere Veröffentlichungen, als Lyriker. Als Lyriker überschätzt er, wenigtens was das Drama anbelangt, die Stimmung auf Kosten der Illusion. Diese hat für ihn „keine andere Bedeutung als die des Mittels zum Zweck, das nur erst durch den letzteren seinen Wert erhält. Es ist deshalb auch durchaus unnötig (nach unserer Meinung, wie gesagt, sogar direkt störend), daß das Bewußtsein von ihr, der Illusion als solcher, vorhanden sei“ (p. 33).

Nun gibt es gewiß, selbst im modernen Drama, Szenen, welche „Stimmung“ enthalten, ja wohl eine sogar, die ein ganzes Stück durchweht. Aber vielleicht kann sie doch den größten Feind nicht bannen, den das aufgeführte Stück fürchten muß, die Langeweile. Ein Volk, das auf Stimmung den höchsten Wert legt, muß sich oft im Theater langweilen.

Und so setzt Walter Harlan in seiner „Schule des Lustspiels“ 1903, das neben die Stimmung, was bei Strecker vermißt wird, die Spannung. Er durchdringt sogar die beiden Begriffe, wenn er sich eine „Bangspannung“ und eine „Getrostspannung“ leistet; aber er wird mit einem Werk, dessen einzige Einheit eine „Generalspannung“ sein soll, mehr Leute ins Theater locken und mehr Befriedigte nach Hause entlassen als ein nur auf Stimmungserzielung ausgehender Kollege.

Nur darf eben die Spannung nicht, wie Lang 1894 einmal sagte, „unkünstlerisch ausarten“.

Voller Antipode zu Strecker aber ist Sigmund Bytkowski. In ihm hat (in den Beiträgen zur Ästhetik XI, bei Voß 1908) Gerhart Hauptmann als Bühnennaturalist einen vielleicht gelegentlich allzu hart kritisierenden Gegner gefunden. Die „Stimmung“ möchte er am liebsten ganz ausschließen, weil er im bildermeidenden Kampfe des Dramas Wesen sieht. Sehr energische Analysen führen ihn zum Schluß zu dem allgemeinen Ergebnis, „daß das naturalistische, auf breite Zustandsschilderung, äußerste Treue in der Wiedergabe der Oberfläche bei Erscheinungen ausgehende beschauliche Prinzip im Drama — wenn es sich nicht einem höheren, dem dramatischen Prinzip der Bewegung, Wandlung und Konzentration vollständig unterordnet, wenn es mehr sein will als eine Mitteilungsform unter anderen — nur schädlich, hemmend und auflösend, ja vernichtend wirkt. . . . Das Drama ist und kann weder naturalistisch, noch idealistisch, symbolisch oder sonst wie sein. Es soll und muß vor allem dramatisch und tragisch (!) sein. Das übrige ist Frage der Mittel, der „Ausdrucks- und Mitteilungsweise“ (a. a. O. p. 179).

Und so schließt Streckers „Antipode“ doch noch ähnlich wie jener: „Illusion ist Mittel zum Zweck“, nämlich „äußerste Treue ist Mitteilungsform“; und beide heißen uns einen Augenblick verweilen: haben sie recht, dann ist wohl unser Forschen nach dem Wesen der Illusion verlorene Liebesmüh? Und dann ist wohl das Geheimnis der Bühnenwirkung der Kunstwissenschaft gleichgültig?

Einige Worte Lessings scheinen unsere Bedenken zu bestätigen; wir lesen wohl von einer „freiwilligen Täuschung“, aber sie wird recht eigentlich als notwendiges Übel behandelt. — In der „Hamburgischen Dramaturgie“ ist an einer Stelle von jener klassischen Ohrfeige im „Cid“ die Rede. Da sieht Lessing nun zwei Möglichkeiten: entweder es lacht einer auf der Galerie, „der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben jetzt eine von seinem Nachbar verdient hätte.“ Oder aber, es überwindet der ernsthafte Zuschauer die Illusionsstörung, die in dieser gewaltsamen Handlung selbst, oder in der ungeschickten Ausführung liegt, „biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsame Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.“

Das klingt wirklich nicht, als ob der Dichter der „Minna von Barnhelm“ ein überzeugter „Illusionist“ gewesen sei! Werden wir gar nichts von Eigenwert der Illusion retten können? Lange hat gewiß nicht gesagt: je voller die Illusion, um so besser das Schauspiel — aber können wir nicht einmal seinen Ausspruch halten: „je besser das Schauspiel ist, desto mehr wird es uns gelingen, uns in die volle Illusion zu versetzen“?

Wozu aber dann negative Momente? Wollen wir „illusionsstörende“ und „negative“ Momente gleichsetzen, beide als etwas höchst Unerwünschtes hinstellen, den Altschen Momenten das eigenartig Bewußte, den Langeschen das reizvoll Belebende nehmen, das sie auszeichnet, das vom Künstler gern Gesehene, das sogar Kunstnötige ihnen absprechen — dann freilich mag unsere Rechnung stimmen. Vielleicht aber gelingt uns eine Näherung beider Theorien auch, wenn wir in das Wesen dieser uns noch entgleitenden Bühnenillusion derart eindringen, daß wir die negativen Momente der Bühnenkunst näher prüfen.

IV.

Da sind es nun weniger die äußeren negativen Momente, wie Bühnenrahmen etc., an die man wohl bei dem Worte „Mache“ am ersten dachte, die in Frage kommen, als vielmehr die inneren, wie Vers, Stil, begleitende Musik und Monolog; wenigstens über einige von ihnen wollen wir uns jetzt einige Handwerkskenntnis erwerben.

An dem Monolog, der bald mehr, bald minder befehdet wird, können wir am meisten lernen. Ein prächtiges Buch von Dr. Eugen Kilian ist uns dabei behilflich, wenn er folgendes Mittel zur Erkennung gekünstelter Monologe aus seiner Erfahrung mitteilt (vgl. Dramaturgische Blätter, Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte, München und Leipzig, bei Georg Müller, 1905):

Fühlt sich, sagt er da p. 66, der Darsteller, statt wie vor einer unsichtbaren Wand zu reden, „an irgendeiner Stelle versucht, zum Publikum zu spielen, so

liegt mit ziemlicher Bestimmtheit die Vermutung nahe, daß der Dichter gegen die Bedingungen des Monologes verstoßen hat. Insofern gibt die Spielbarkeit eines Monologes im gewissen Sinne einen Prüfstein für die künstlerische Wahrheit des Selbstgespräches". Vorher: „Die leiseste direkte Wendung zum Publikum in Blick oder Rede zerstört die Illusion des künstlerisch behandelten Monologes."

In der Tat, wenn auch die Zeitauffassungen über die künstlerische Berechtigung des Monologes schwanken, dem Expositionsmonolog muß hier in aller Form der Krieg erklärt werden; erträglich ist er höchstens, wenn eine geschickte Stilisierung und kecke Darbietung ihm jene besondere bewußte Färbung gibt, welche Eigenwert besitzt. Uns kann es heute nur erheitern, wenn noch Rudolf von Gottschall im Monolog weder etwas Außernatürliches noch Außerordentliches entdeckt; welche tiefe Psychologie erschließt uns seine Definition, die ernst gemeint ist:

Da nämlich seine Selbstbeobachtung ergibt, daß sich „unser inneres Leben von morgens bis abends in Monologen bewegt", erscheint es ihm durchaus nicht banal zu sagen, „er ist die gewöhnliche Art und Weise, welche der Verkehr des Menschen mit sich selbst annimmt."

Er meint natürlich den Reflexionsmonolog, den, wie Kilian p. 71 richtig sieht, das „genetische Element innerlich wahr und dramatisch macht." Dieser nimmt dabei Shakespeares Monologe unter die Lupe und spricht sehr geistreich etwa von Richards gelegentlichem Bedürfnis, das Publikum durch einen Monolog über den Fortschritt seiner Intriguen auf

dem Laufenden zu erhalten. Dagegen können wir den so beginnenden Monolog von York:

Now, York, or never steel thy fearful thoughts ... (II, 3, 1) ohne Illusionsstörung anhören, weil er uns das Entstehen des Planes im Kopfe des Usurpators zeigt.

Diese „direkte Charakterisierung“ wirkt auch auf den Verfasser zweier anderer verdienstvoller Bücher besonders ernüchternd und illusionsstörend. Alfred Kerr hat, in seiner „Schauspielkunst“ und im Anhang zu „Das neue Drama“, Berlin, S. Fischer 1905, sich als ein berufsmäßiger Theaterbesucher erwiesen, der sich „naïv“ zu erhalten gewußt hat. Wenn ein Monolog nur knappe, primitive Äußerungen enthält, oder wenn ihn psychische Verfassungen wie Wahnsinn oder Aufgeregtheit hervorriefen und motivieren, will ihn Kerr dulden, sonst lieber pantomimisch ersetzen. Wo er sich über Augiers stilisiertes Beiseitereden ausspricht, sollte er erwähnen, daß dies weniger als gewöhnliche A-parts die Illusion zerstört; denn an anderer Stelle erweist er seinen Sinn für solche Nuancen. Indem er an Ibsens Ekdal und seine Selbstcharakterisierung denkt, gesteht er die Berechtigung zu, „durch die Herausarbeitung des Gegensatzes zwischen dem Vermeintlichen und dem tatsächlichen Charakter eine satirische oder, je nachdem, eine rührende Wirkung zu erzielen.“ Die Hauptmittel, den Monolog zu ersetzen, Pantomime und Scheindialog, leiden wie auch die Kunst des „Durchsickernlassens“ der Wahrheit daran, daß sie mißverständlich sind; und, um das hier, als eine Andeutung unter Andeutungen, zu erwähnen, die Rückkehr zur Pantomime als selbständiges Kunstwerk, ist deshalb ein kaum lohnendes

Experiment, weil der Verzicht auf das Wort eine ästhetische Negation gerade dort vornimmt, wo die Bühnenkunst ihr wichtigstes und eindeutigstes Verständigungsmittel besitzt. —

Während man den Monolog ohne weiteres als illusionsstörenden Faktor bezeichnet, wird man charakteristischerweise bei Erwähnung des Verses von diesem als einem negativen Moment sprechen. Das liegt wohl in dem schmückendem Wesen der Verssprache, die damit dem Alltag entrückt, begründet; andererseits sei auf das Formulierende der Verssprache hingewiesen. Schlagen wir unsern alten Molière, den jugendlich wirksamen, an irgendeiner Stelle auf; wir lesen zwei Verse und haben ein lebhaftes, klares Erinnerungsbild, etwa von der Frau, die da gezeichnet wurde:

„Elle fait des tableaux couvrir les nudités;
Mais elle a de l'amour pour les réalités."
(Le Misanthrope III, 5.)

Dergleichen einprägsame Stellen findet man freilich auch in Prosawerken, die deshalb, daß sie nicht nach Reimen suchen, noch nicht mühelos entstanden sein müssen. Am 25. Mai 1883 hat darüber Ibsen an Lucie Wolf sich in einem Briefe so ausgedrückt:

. . . „Ich selbst habe in den letzten sieben, acht Jahren kaum einen einzigen Vers geschrieben, vielmehr ausschließlich die ungleich schwierigere Kunst gepflegt, in schlichter, wahrer Wirklichkeitssprache zu dichten."

Und zur Ergänzung sei eine Briefstelle vom 15. Januar 1874 angeführt, wo Ibsen an E. Grosse schreibt:

„. . . die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, daß das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei. Würde ich den Vers angewandt haben, so hätte ich damit meiner eigenen Absicht und der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, entgegengearbeitet . . . Im ganzen muß die sprachliche Form sich nach dem Grad der Idealität richten, der über der Darstellung ruht.“ —

Ja, wir können noch weiter zurückgehen, um in den Einleitungen, die der jüngere Dumas seinen Stücken gab, folgendes unvergleichliche und doch vergessene Bekenntnis zu lesen; ich möchte dies Vorwort zu Le Bijou de la Reine, an Henri Lavoix gerichtet, das Hohe Lied auf die Prosa nennen.

Die Prosa!

„Elle sied mieux maintenant que la forme rimée aux moeurs, aux passions, à l'esprit, aux costumes de ton temps. Elle est moins ambitieuse, moins fière, moins provoquante que sa rivale, mais elle est aussi saine, aussi attrayante, aussi robuste; elle n'a ni talons pour se grandir, ni maillot pour se faire valoir, ni dentelles pour se parer; elle ne met ni blanc ni rouge: elle est nue comme la vérité. Rien de rembourré, dans les bouffants du corsage; rien d'escamoté dans les plis de la jupe; on sait tout de suite à quoi s'en tenir sur son compte; ses seins sont puissants, ses flancs sont larges, ses reins sont forts, et, quand on l'épouse, il faut la rendre mère, sinon elle divorce et vous plante là. Elle est d'ailleurs aussi noble que le vers et d'aussi bonne, que dis-je? de meilleure maison que lui. Elle date de la création. Dieu l'a parlée au premier homme, Jésus aux premiers apôtres

et saint Paul aux premiers chrétiens. En un mot, elle est l'humanité même . . . Mon cher Lavoix . . . je vous aime de tout mon coeur. Voilà qui est clair, vrai et simple, et le plus beau vers de la terre ne le dirait pas mieux! (20 mars 1868).

Wer diese Worte über die Prosa liest, muß ihnen zusprechen, was Hebbel als „Grundelement" des poetischen Stiles auffaßte. Bei ihm, im Aufsatz über den Stil des Dramas, lesen wir von sogen. lebendigen Wörtern, d. h. denjenigen, „welche den Dingen nicht, wie die toten, zahlenhaften, willkürlich eingeschrieben, sondern ihnen durch Ohr und Auge abgewonnen wurden": es ist also die „Sinnlichkeit" der Sprache, die Dumas und Hebbel suchen, die wahre bilderreiche Sinnlichkeit freilich, nicht die der „chinesischen Laterne, die der bankrotte Poet neben einer grauen Abstraktion aufhängt, um Blödsichtige zu täuschen . . ." Es kann hier nur beiläufig von diesem die Sprache voll wertenden Aufsatz die Rede sein, und von jenem andern (Vorwort zu „Maria Magdalena"), wo über Darstellbarkeit, Verleiblichung des Geistigen und steigernd spannende Entwicklung des Charakters in der Handlung wichtig gebliebene Worte zu lesen sind.

Wir müssen ja hier an literarischen Erscheinungen unserer Zeit in das Wesen der Bühnenillusion tiefer einzudringen suchen.

V.

Ah! le meilleur moment, c'est quand le rideau bouge
Et qu'on entend du bruit derrière le rideau!

Wenn hier bekannt werden soll, welche Bühnenerscheinungen den Verfasser beim Studium der dramatischen Illusion am meisten gefördert haben, so

müssen, was sonderbar genug klingt, zusammen genannt werden „Chantecler“ und die Aufführung der Passion in Oberammergau, die freilich nur das gemeinsam haben, daß sie von einem außerordentlichen und damit eminent instruktiven Illusionsmangel sind.

An „Chantecler“ hoffe ich folgenden Satz zu beweisen:

Eine schnell entstehende Tradition beeinflußt störend und fördernd die Bühnenillusion.

Die Passion soll wenigstens einen Blick in die Geschichte der Bühnenillusion tun helfen. —

Das Tierdrama „Chantecler“ von Edmond Rostand schon heute an solcher Stelle zu nennen, erscheint zunächst dringend einer Entschuldigung oder doch Begründung bedürftig. Bekanntlich wurde das viel gerühmte und schon viel gehaßte Stück am 7. Februar 1910 im Theater der Porte-Saint-Martin zum ersten Male aufgeführt und erschien in hübscher Ausstattung am 12., 19., 26. Februar und 5. März aktweise in der Zeitschrift L'Illustration; in der Nummer vom 12. Februar sind die Studienblätter des Malers A. Edel, die wichtigsten Szenenbilder und „statistische“ Angaben bereits zu finden gewesen.

Andere Stücke angehend, ist unbedingt die Illusion vor dem prima vista zu sehenden Stücke eine andere als die vor dem schon früher gesehenen oder vor dem vorbereitend gelesenen. Sehen wir ein Stück ohne große Zwischenzeiten zwei-, drei-, viermal, so ist es wahrscheinlich, daß wir Worte und Bewegungen des Darstellers nur noch auffassen als eine Art Herumagieren, wo die „erste“ Reihe Langes, da das kritische

Bewußtsein nach Volkelts Ausdruck eine „hochkritische Haltung“ annimmt, unsere Aufmerksamkeit so fesselt, daß so gut wie gar kein Wirklichkeitsglaube aufkommt. Glücklicherweise ist nur dem Kritiker, Schauspieler und anderen direkt Beteiligten vergönnt oder zugemutet, ein Stück so oft zu sehen . . .

Man merkt nun leicht, warum ich jenes aktuelle Bühnenwerk hier heranziehe, und worauf ich mit jenem Versuch, einen allgemeinen Satz aufzustellen, hinaus will:

Mit Sicherheit haben nur die wenigen Tausend Menschen unbefangen „Chantecler“ auf sich wirken lassen und eventuell auf seine Illusionskraft hin prüfen können, die in der Generalprobe am 6. Februar oder bis zum 12. Februar, vor Erscheinen der Abbildungen, das Stück sehen konnten.

In der Tat, als ich bei meinem ersten Besuch, am 10. April Sonntag nachmittags, von einem späteren abendlichen Sehen ganz zu schweigen, das erste Bühnenbild sah, hatte ich von der Modeerscheinung so viel gesehen, so viel sehen müssen, daß mir die gewiß ungewöhnliche Szenerie einen Eindruck machte, der mir als von langer Tradition eben so in meiner Erwartung vorbereitet schien.

Anders war es mit dem Prolog. Dieser so meisterhafte, so psychologisch kluge, so bühnentechnisch sichere Prolog, von dem sich der rasche Leser keinen Begriff machen kann, versteht es, in die Atmosphäre des Stückes einzuführen —:

. . . „Peu à peu l'action se situe.
Rien ne crée aussi bien l'atmosphère qu'un son.
— Une vague clarine a tinté, puis s'est tue:
Puisqu'une chèvre bronte, il y a du buisson . . .“

Dazu das Wort, das über diesem Abschnitt steht, und schließlich ein kleiner Höhepunkt:

„La cigale: il fait beau. Des cloches: c'est dimanche".

Mit einem Wort: die Illusion, durch Geräusche und Rufe hinter dem Vorhang erweckt, ist voll; wir sind in einer ganz selten „illusionsbereiten" Stimmung. Der Theaterdirektor, der diesen lebendigen Eindruck vermittelt, ordnet an, zwischen das kleine Hühnervolk und die Zuschauer solle sich ein Vergrößerungsglas herabsenken:

„Entre la scène et vous, nous avous fait descendre
L'invisible rideau d'un verre grossissant."

Der Vorhang hebt sich. Wir sehen die „vergrößerten" Gegenstände die Szene füllen, aber — uns fehlt der Glaube.

Wohl schrieb einer der Besucher der Generalprobe, Raoul Aubry, in Nr. 268 von Le Théâtre, über diesen Augenblick: sobald man sich an die Forderung, an die Annahme (fiction) gewöhnt habe, sei die Illusion vollkommen gewesen.

Trotz der uns vielleicht schon helfenden Gewöhnung kommt keine Illusion auf. Wir fangen an zu rechnen. Da ein gewöhnlicher Mann über 1 m 60 cm groß ist, ein Hahn aber nur 40 cm hoch, so mußte der Mann, wenn er sich als Hahn verkleidet, in eine Welt versetzt werden, die zur Herstellung der Größenharmonie ins Vierfache vergrößerte Gegenstände aufweist. Zweitens aber mußten, sobald noch andere Tiere hinzukommen, diese in gleichem Maßstabe wachsen; man ahnt, mit welchen „Übertieren" die Einführung von Hund und Esel die Szene erfüllen muß ...

Einige Monate nach dem Besuch von „Chantecler“ ward mir im Münchener Marionettentheater klar, wo eine ebenso die Proportionen wahrende Verkleinerung vorgenommen wird, daß eine Negation der Größe niedliche Effekte erzielt, die Position einer Größe aber, wie sie in „Chantecler“ vorgenommen wird, die entsprechende Unlust erzeugt.

Die Handlung schreitet fort. „Singe“hell tritt auf, d. h. ein Riesenhahn mit einem Menschenantlitz kommt eine Riesenhühnerstiege herab und intoniert seine Hymne an die Sonne (qui chante déjà sur toutes les lèvres, sagte Brisson im Temps am 11. Februar).

Braucht versichert zu werden, daß ein Riesenhahn mit sichtbarem Menschengesicht, der mit den Flügeln gestikulieren muß, auch nicht die Spur von einer Illusion erzeugen, sondern uns unruhig machen würde, uns geärgert, skeptisch, unlustvoll erheitern würde — : wenn nicht überall sein Bild uns begegnet wäre, wenn nicht dieser kuriose Anblick uns vertraut wäre und uns gar nicht mehr verblüffte. Traditionelle Illusionserleichterung — insbesondere bei der niedlichen Partnerin, die im bunten Gefieder des Fasanen graziös zu prangen weiß.

Wir werden neugierig. Wird auch noch die letzte Schwierigkeit in die Schranken gefordert werden, werden wir den Menschen in disser Welt sehen müssen?

Hier hat Rostand Halt gemacht. Wohl tötet ein Wilddieb die lieblich singende Nachtigall, aber nur der apportierende Hund „betritt“ die Bühne mit bitterem Wort über die bösen Menschen:

„La race méchante
Aime lancer du plomb dans un arbre qui chante“.

Aber zur rechten Zeit fällt dann der Vorhang über dem vierten Bilde:

„Chut! Baissez le rideau, vite! Voilà les hommes!“

Und die Regiebemerkung allein malt aus, wie es aussehen würde, käme jetzt der entsprechend gewachsene Mann, sein aufgestelltes Netz untersuchen, in dem sich die „Heldin“ gefangen hat:

„. . . sentant le géant qui approche, elle attend“.

Hier endlich sei einem berechtigten Einwand Gehör geschenkt, den man schon nach dieser notwendig knappen Andeutung des Problems erheben mag, und vielleicht schon eher erhob.

Geht denn, so wird man sagen, dies poetische Stück überhaupt auf Illusionserzeugung aus? Ist nicht der dritte Akt, so werden Zeugen der Aufführung hinzufügen, wo der Hahnenkampf Illusion erzeugen möchte, schwächer als alle anderen, von lyrischen Stellen gehaltenen Akte? Auf poetische Wirkungen kam es Rostand an, nicht auf pittoreske!

Vielleicht vermag selbst Rostands eigene Aussage diesen Einwand nicht zu entkräften. Aus einem Brief, den er über diesen Akt an Jean Coquelin schrieb, seien diese zwei Stellen zitiert:

„Très peu de ciel!

„C'est l'important de donner l'impession qu'étant très bas, à hauteur de poule, on en voit moins . . .

„On prendra —

die Gegner der Reliefbühne werden sich freuen — d'abord une grande profondeur; puis ou continuera en faux.“

Und über die Vogelscheuche, die bekanntlich „doit donner l'impression de la taille qu'aurait un homme“, schreibt Rostand vor:

„Il sera en vrai, mais peint et culotté par le décorateur, car il doit s'harmoniser délicieusement avec le reste . . .“

Ich glaube, hieraus geht hervor, daß Rostand gewußt hat, was er gewollt hat; ich glaube zu wissen, was er gewollt hat:

Trotzdem, ästhetisch betrachtet, die Einführung von Tieren mit Menschenantlitz in einer szenischen Fabel maßlos kühn ist; obgleich selbst die geplante Harmonie der Proportionen nicht ganz erreicht wird: die Amsel ist neben dem Hahn rabengroß, der Hofhund äffchenartig winzig —: so ist doch das gelungen, daß liebenswürdige, lebhafte, heitere, nette Beweglichkeit uns beschäftigt und daß uns aus den poetischsten Stellen würzige Waldluft und ländliche Natur entgegen zu wehen scheint.

Oder hat er noch mehr gewollt? Ist Chantecler ein symbolistisches Stück, hat es tiefen Sinn, daß diese Tiere so menschlich sind?

Nach F. Th. Vischer wäre dies freilich kein vorbehaltloses Lob. „Das Symbol“, sagt er in der Ästhetik § 426, „ist ein Bild, welches für die bewußtlos verwechselnde Phantasie durch das äußerliche Band eines bloßen Vergleichungspunktes eine andere als die ihm wirklich inwohnende Idee ausdrückt.“

Auf „Chantecler“ angewendet, mag das heißen: bald ist uns der Hahn nur ein „stolzer“, schöner, Kikeriki oder cocorico rufender Vogel, bald wieder begaben wir ihn mit Pflichttreue, Heimatliebe und wechselnden Stimmungen. — Sein bisher bester Kritiker, Adolphe Brisson, legt das, was Vischer gelegentlich[1]) „als unreife Form an den Anfang, als Zeichen

[1]) Ästhetik II, p. 417, § 401; doch vgl. Abschnitt VII.

der Auflösung an das Ende der Zeitalter gehörend“ bezeichnet, aus als Chanteclers reifsten, ideale Zeitforderungen erfüllenden Zug:

„A la plus pauvre des choses, le symbole prête une élévation ou des grâces. Or, il n'y a que des symboles dans Chantecler . . . noble comme Cyrano, généreux comme Don Quichotte, exempt d'envie, ne songeant qu'au but à atteindre, heureux et non jaloux des activités qui le secondent . . . et ce nous était un allégement de voir frémir sur les planches du théâtre où trop souvent la veulerie de nos mœurs s'étale complaisamment, l'aigrette du Coq gaulois . . .“

Hier wurde, nach dem Vorgang von Lipps, bereits einmal der Ausdruck (ästhetische) Position gebraucht; ebenso wird von Rostand als Lafontaine redivivus[1]) das Sprechen- und Denkenkönnen der Tiere gesetzt: freilich in ungleicher Verteilung gibt es neben den Sprachrollen eine Statisterie, die sich mehr oder minder realistisch gebärdet, dafür aber als stumm bleibend, die Vision gibt, wirkliche Übertiere zu sein, an denen denn auch der menschliche „Träger“ unsichtbar bleibt. Und schließlich ist noch die letzte und gewiß nicht schlechteste Negation-Position zu nennen: man hört nur eine dünne Menschenstimme, und die Phantasie muß sagen: da redet eine Spinne: oder man hört nur eine volltönende Frauenstimme, und die Phantasie, der hier nicht wie dort das Spinngewebe den Weg zeigt, sagt willig: das ist die Nachtigall, l'immense cœur du soir!

Einen doppelten Schluß glaube ich aus dieser Besprechung Chanteclers ziehen zu können:

[1]) Der Ausdruck ist von Prof. Walzel (Zukunft).

erstens interessierte es uns, daß wir die Bühnenkunst in einer bestimmten Weise beeinflußt sahen durch die Art der Illusionsvorbereitung und zwar erkannten wir diese hier als Befremdung-mildernd, also illusionsfördernd,

zweitens aber bestätigte sich unsere frühere Erkenntnis angesichts dieses Illusionsmangels und angesichts dieser Fülle von Illusionsklippen, daß Illusion allein das Stück nicht hält oder fällt und deuteten wohl an, was sie hier ersetzt.

Auf die poetischen und psychologischen Feinheiten und Plattheiten indessen hier einzugehen, liegt keine Veranlassung vor.

Höchstens bedarf es noch der Rechtfertigung, das Wort aus dem Prolog von Chantecler über ein Kapitel geschrieben zu haben, das auch von Oberammergau handeln soll . .

Nun —
Der schöne Augenblick, wenn sich der Vorhang rührt —

diesen Augenblick nicht zu erleben, um diesen Augenblick gebracht zu werden, bildet den charakteristischen Anfang des religiösen Spieles in Oberammergau.

Nicht als ob das Wort nicht doch gültig wäre: —

Et qu'on entend du bruit derrière le rideau —

freilich erst in der XVI. „Vorstellung".

Da sagt das „Melodrama":

„Wem soll's das Herz nicht beben machen,
Wenn er den Streich des Hammers hört,
Der grausam, ach! durch Hand und Fuß
Schmetternd die Nägel treiben muß!"

Und wir hören allerdings hinter dem Vorhang, der die sogen. Bühne manchmal abschließt, das Geräusch der Hammerschläge, und sobald der Vorhang aufgezogen ist, braucht das Kreuz nur aufgerichtet zu werden.

Aber dieser Vorhang ist nicht die Wand, welche das ganze Spiel gegen die Zuschauer abschließt; sondern das „Theater" ist die „Vorbühne" mit den „Stadtgassen" und den Häusern des Annas und Pilatus. Jene kleine Bühne aber dient gelegentlich realistischen Zwecken, zu denen sie, dunkel unter hellem Himmel, denkbar ungeeignet ist, gelegentlich zur Aufstellung lebender Bilder, und es kommt vor, daß man von der offenen Vorbühne keck in die kleine Guckkastenbühne hineinmarschiert, ein unerträglicher Anblick für jeden ästhetisch fühlenden Menschen.

Religiös fühlende Menschen sind es ja aber, für die unsere kräftigen, langhaarigen Dorfbewohner spielen, und die religiös fühlende Menge folgt mit Verständnis den vertrauten Vorgängen, wie sie Joseph Aloys Daisenberger nach den alten Texten angeordnet und Rochus Dedler durch Musik verschönt hat.

Wo also hat die Kritik noch ein Recht, zu mäkeln und zu lächeln?

Es gibt Besucher von Oberammergau, und unter ihnen Berufsschauspieler, welche sagen, kein Schauspieler habe die edle Haltung des Christusdarstellers; die Stadtgassen gäben der Menge und insbesondere dem aufgeregten Judas eine herrliche Bewegungsfreiheit; die Vorbühne biete Platz für imposante Volksszenen; die Kreuzabnahme mit den weich gleitenden weißen Tüchern, und der Abschied in Bethanien aber seien ganz wunderbar schön.

Und wer vollends nur die Bilder der Einzelvorgänge und die charakteristischen Köpfe der Spieler kennt, muß sich die Passionsaufführung vorstellen als über alle Kritik erhaben.

Historisch sei die Passion zu betrachten, und nicht technisch, von modern bühnentechnischer und begrifflich ästhetischer Seite aus. —

Es gibt wohl kaum einen Platz, wo man die Vorbühne oder nur die 40 nebeneinander stehenden „Schutzgeister" überblicken kann. Es wird so gesprochen, daß man nie das Textbuch aus der Hand legen kann; noch weniger das Opernglas, um sich vor dem grellen wirklichen Himmel zu schützen und den Blick auf die finstere, von künstlichen Wolken überspannte Bühne zu konzentrieren. In der realistisch rohesten Weise, so brutal, daß es nicht mehr komisch wirkt, zerschlägt man mit Knüppeln die Glieder der Schächer und bemerkt dazu: „Den andern will ich aus der Welt hinausbefördern!"

Wieder wird man einwenden: was hat diese Aufführung mit der Frage zu tun, welches das Wesen der Illusion sei?

In Oberammergau läßt man es sich nicht nehmen, im „Tempel" in die Körbe, die Christus umstößt, wirkliche Tauben zu stecken, die dann nach kurzem Umherflattern im Theater wohl in den heimischen Schlag zurückkehren mögen [1]).

Wenn dieser und der früher erwähnte und so viel sonstige wirklichkeitstreue Züge einmal gebracht werden,

---

[1]) Vgl. hierzu Kilian a. a. O. p. 307: „Das eben ist der Fluch der kleinlichen Realität auf dem Theater, daß sie Gedanken an andere kleinliche Realitäten wachruft."

ist eo ipso auch die Frage berechtigt, ob der Wirklichkeitsglaube erzeugt wird.

Leider muß diese Frage negativ beantwortet werden, ja es muß der Wahrheit gemäß bekannt werden, daß ich das lange Spiel als farbige Illustrierung der biblischen Vorgänge gern (etwa kinematographisch) wiedersehen und die Musik gern wiederhören möchte, die ganze gesprochene Passion aber nicht wieder durchmachen möchte. Es geht nicht, daß man betont: „Alles war verlorene Mühe! Alle Welt läuft ihm nach. Wir müssen uns seiner Person versichern... Nur säumet keinen Augenblick ... Ich kann nicht ohne Ärger daran denken etc.“; es ist aber völlig unerträglich, kontordeutsche oder juristendeutsche Wendungen anzuhören, die vielen zugleich auf die Zunge laufen, wie:

Alle: „Wir sind ganz damit einverstanden.“ Oder:

Alle: „Wir sind eines Sinnes.“

Alle: „Dem stimmen wir vollkommen bei.“ —

Wenn hier die große, unübersehbare Bühne als illusionsfeindlich bezeichnet wurde, so soll sie nun vom historischen Standpunkte aus gewürdigt werden. In Valenciennes ist 1547 die Roland Gerard-Passion aufgeführt worden, wo sogar elf Schauplätze nebeneinander lagen. Bekanntlich waren diese mit orientierenden „écriteaux“ versehen, so daß also da zum Aufkommen einer Selbsttäuschung noch mehr freiwillige, gutwillige Hingabe gehörte als in unserer Zeit. Herr Suchier, dem wir die Mitteilung jener Malerei (in der Birch-Hirschfeldschen Geschichte der Französischen Literatur p. 286) danken, bemerkt freilich:

„Doch ist es sehr die Frage, ob in der Tat unsere heutige Bühneneinrichtung im Vergleich mit der des

Mittelalters den Vorzug größerer Wahrscheinlichkeit besitzt. Im Mittelalter konnte man mit einem Blick den ganzen Schauplatz der Handlung übersehen.“

Ich zweifle, daß diese Behauptung stimmt; das lehrte mich Oberammergau; ich bedaure den Literarhistoriker, der zu den Primitiven flüchten zu wollen scheint. . . . Aber ich widerstehe der Versuchung, in die Geschichte der Bühnenillusion sowie in die zeitgenössischen Experimente mit Freilichtaufführungen tiefer einzudringen, wie sie etwa Frau Maeterlinck an Pelleas und Mélisande sowie an Macbeth gewagt hat. . . .

VI.

Das innere negative Moment der Stilisierung behalten wir uns zur Besprechung vor bis zur Rückkehr zu Alts Theorie und greifen aus der großen Reihe äußerer illusionsstörender Momente die charakteristischsten haraus: „Souffleur“, „Spiegelung“ und „Tiere“.

Als Übergang dazu sei noch ein Rückblick auf jenes Lob gestattet, das man den Darstellern von Oberammergau zollt: sie seien so kräftig, so ausdauernd, so schön . . .

Es gibt in der Tat eine doppelte Art, Menschen auf die Bühne zu bringen und die Bühne zu benutzen (um den Ausdruck zu vermeiden, „der Kunst dienstbar zu machen“). Man muß wenigstens zugeben, daß Bühnen mit doppelter Verwendung heutzutage Kulturfaktoren ersten Ranges sind, wie man bei Max Martersteig, „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“, 1904, genauer lesen kann. Da kann man nun etwa im Apollotheater in Berlin oder im Eldorado in Paris im ersten Teil einer Vorstellung Menschen sehen, die „sie

selbst“ sind, nämlich Liedersänger, die vor einer phantastischen Dekoration ihren Vortrag darbieten, in Gesellschaftstoilette natürlich; und wenn dann etwa 20 Künstler und Künstlerinnen in dieser Weise aufgetreten sind, sehen wir dieselben Menschen in einem zweiten Teil, wohl gar noch in demselben Frack, genau so geschminkt, in mindestens ähnlicher Spitzenrobe, oft — besonders in ärmeren Theatern — vor derselben phantastischen Dekoration. Jetzt sind sie aber nicht mehr „sie selbst“, jetzt benutzen sie dieselben Bretter und Kulissen, um in einer nur vorgestellten Handlung eine Illusion der Wirklichkeit zu erzielen.

Da wird man wohl sagen, im ersten Teil sei die Schminke, etwa des populären Chansonniers Dranem, Teil von ihm gewesen; im zweiten aber konstituiere sie ein negatives Moment. Oder: wir hätten es hier mit besonders tief stehender Kunst zu tun, und nur wenn die Handlung in sich Illusionskraft besitze, insbesondere komische Beweglichkeit, würden die in der Erinnerung des Zuschauers unfreiwillig auftauchenden negativen Momente das Stück nicht erdrücken. Ich habe mich überzeugt, daß nach der Zerrissenheit des ersten Teils mit seinen „Spezialitäten“ das geschlossene Stück vollen Erfolg hatte. Da, wird man jetzt sagen, ist das Unkünstlerische eben das Auftreten von Künstlern auf der Bühne, die auf ein Podium gehören! Wo aber ist dann die Grenze? Das gewöhnliche Ballett soll etwa nur schöne Körper in schönen Bewegungen produzieren, bietet uns also die Freude an realer Wirklichkeit; aber die Körper und Bewegungen im Schauspiel wollen nicht Kunst sein, sie muß der Zuschauer erst zur Kunst, der sie als Mittel dienen, ergänzen, wie Lange schon in der zitierten Vorlesung richtig erkannt hat.

Wer sich also in Oberammergau über schöne Menschen im hellen Sonnenlicht in bunten Gewändern freut, dem sei diese Freude gegönnt, nur soll er nicht dies zum Grund nehmen, eine berechtigte Kritik des Spieles als profane Verketzerung zurückzuweisen.

Doch das gehört nicht mehr hierher; hier soll eher ein anderer Vorwurf, der pedantischer Gründlichkeit und Vollständigkeit, verdient werden:

Vielleicht findet man es kleinlich, wenn der Souffleur hier überhaupt mit auftritt. Macht er sich bemerkbar, wird man sagen, dann ist die Vorstellung eben nicht musterhaft, und es dürfen nur vollendet gelungene Aufführungen in Betracht gezogen werden.

Das ist falsch; die Volksvorstellung, die Vorstadtvorstellung, tranchons le mot: die Schmiere sind instruktiver, als die Musteraufführung. (Von den Meiningern würde hier gesprochen werden, hätte ich sie noch erlebt.) Je nach dem Platz, den man einnimmt (und auch das zu berühren ist nicht bloß trival), sieht man einen Lichtschein sich zu des Mimen Füssen legen; aus einem runden Kästchen aber kommen hilfsbereite „anschlagende“ Worte oder ganze Sätze. Franzosen freilich habe ich diese Illusionsstörung ziemlich überwinden sehen, indem sie den Souffleur in die Kulisse stellten; dagegen hörte ich ihn in Dusegastspielen mitwirken, was sage ich, mitspielen, mit italienischem Feuer lebhaft werden, sich für den Inhalt begeistern, aus dem Selbstgespräch der Heldin ein vom Dichter nicht geplantes Zwiegespräch machen ... Und es war eine nicht eigentlich unlustvolle Illusionsstörung.

Schwerer, für Nichtitaliener wenigstens, ist eine andere Illusionsstörung zu vermeiden.

Jeder Regisseur kennt die Schwierigkeit, vorgeschriebene Glastüren oder Spiegel auf der Bühne so anzubringen, daß sie das Rampenlicht nicht in das Publikum hineinspiegeln. So ist diese Schwierigkeit bei Regieforderungen wie der folgenden kaum zu umgehen, die Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ entnommen ist. Ich zitiere nur die zur Erkenntnis der Bedeutung nötigsten Stichworte; man vergesse nicht, daß der Schauplatz in den vier Akten dieses Gartenzimmer ist. „. . . Die Wand im Hintergrunde besteht fast ganz aus Spiegelglas. . . . Es ist Sommer, und die Sonne scheint warm. Einzelne Leute gehen von Zeit zu Zeit auf der Straße (!) vorüber etc. . . . Draußen im Garten (!) läuft Olaf umher und schießt mit einer Armbrust nach der Scheibe (Akt I). Man sieht die ganze Straße illuminiert. . . .“

Bernick: „Seht Ihr nicht, daß alle Lichter uns die Zunge herausstrecken?“ (Akt IV).

Man versteht leicht, wieviel hier eins unserer wirksamsten Stücke von der Regie verlangt. Diese Szene fordert räumlich ausnutzbar Zimmer, Garten und Straße, was selbst von Regisseuren, die ihre ganze Bühnentiefe ausnutzen, schwer zu inszenieren ist, ohne das Rampenlicht beständig ins Publikum hineinzublenden. Zu umgehen ist das Problem höchstens, indem man in der Mitte geraffte Vorhänge statt der Glasscheiben anbringt und so mit Unrecht Bernick vom Anblick der „ironisch“ ihn ehrenden Illumination befreit.

Ein ähnlich radikales Mittel soll nach Kilian (a. a. O. p. 325) die künstlerische Illusion davor schützen, durch Bühnentiere zerstört zu werden. Er ist dafür, sie ganz auszuschließen. Überlassen wir es F. Th.

Vischer[1]), auch einmal zu einer technischen Frage das Wort zur Begründung zu nehmen. Leider sind dergleichen Stellen, seiner durchaus anderen, tiefer schürfenden Frageweise entsprechend, bei ihm sehr selten:

„Lebendige Tiere auf dem Theater können ihre eindressierte Rolle ganz ohne störende Improvisation durchführen, und doch zeigt jede Bewegung, daß hier eine selbständige Natur vor uns handelt, welche in das Ganze der Darstellung als ein völlig Fremdes hereingeworfen ist, und schon die beständige Furcht, sie möchten aus der Rolle fallen, genügt, die ganze Stimmung jedes Zuschauers, der einen Begriff vom Schönen hat, zu zerreißen."

Wenn es freilich gilt, Wagner und Schiller zu inszenieren, so müßten auch Vischer und Kilian als kleineres Übel die Mitwirkung von Tieren dulden; lieber ertragen wir noch die Ziegenböckchen, Pferde, Drachen bei Wagner, als daß wir in Schillers „Tell" mit ansehen, wie in der Hohlen Gasse eine Frau zwar nicht vom Pferd zerstampft wird, wohl aber grausig bedroht vom Reitersmann zu Fuß: . . . „Sonst zertret ich dich mit meinen Füßen!"

Das ist so schlimm, daß wir es weniger übergehen konnten als das Wiederaufstehen „Gestorbener". Milder als Kilian, möchte ich unsern Mimen im Prinzip nicht verargen, der Mitwelt Kränze, selbst auf Kosten empfindlicher Zuschauer und ihrer Illusion, persönlich in Empfang zu nehmen!

---

[1]) In der Ausführung zu § 490 seiner Ästhetik.

VII.

Nur eigene Anschauung berechtigt in Theaterfragen zu scharfen Urteilen. Ein Theaterstück existierte für den zweiten Dumas nur, soweit es gespielt, und solange es sich, vor versammelten Zuschauern, auf dem Theater hielt. „Ich traue weder meiner Empfindung noch meiner Kritik anders als vor dem Theater“ [1]).

Wer mit dem Verfasser dieser Überzeugung ist, wird ihm die Subjektivität der letzten drei Kapitel nachsehen.

Wie stehen wir nun nach diesen Studien zu Langes Theorie? In dem erwähnten Aufsatz lesen wir:

„Zum mindesten bei jedem Niederfallen des Vorhangs, wahrscheinlich auch an anderen Stellen, fallen wir aus der Illusion heraus. Und das schadet auch gar nichts. Denn von hier steigern wir uns ja immer wieder in die Illusion hinein, und gerade dieses Hineinsteigen in die Illusion ist es, was uns Lust gewährt. Wir brauchen das Herausfallen aus der Illusion geradezu um des Anlaufs für die nächste Illusionssteigerung willen, gewissermaßen als „Sprungbrett“ für die nächste Illusion.“

Wir wissen jetzt, daß hier das Vergnügen an der immer neu aufkeimenden Illusion gewaltig überschätzt wird. Wenn Oberammergau von Langes Theorie getroffen wird, und wir haben keinen Grund zu anderer Annahme, so müßte ja die Aufführung der Passion ungeheuer befriedigend sein. Volkelt hat denn auch

[1]) Ausspruch Lessings, mitgeteilt von Dr. Heinrich Stümcke, „Die vierte Wand“, Leipzig 1904.

die Einseitigkeit Langescher Fragestellung hart und nicht erfolglos mitgenommen:

„Langes Blick“ sagt er im System p. 235 f., „ist derart ausschließlich auf den einen Gedanken der Illusion gerichtet, daß er alle hiermit nicht geradezu zusammenfallenden Gesichtspunkte, selbst wenn sie sich mit dem Illusionsgedanken in gewissem Sinn und Umfang vertragen, ohne weiteres verwirft.“

In der zweiten Auflage von Langes Hauptwerk sieht man den Erfolg solcher Worte. Jetzt unterstreicht Lange von den Vorstellungen seiner ersten Reihe diejenige, welche sich bezieht auf den Künstler (womit er also jener Kritik Gehör schenkt, welche den Inhalt des Kunstwerkes in der Illusionstheorie nicht genügend gewürdigt fand) und gelangt — man möchte sagen ahnungslos — zu Zolas viel umstrittener Kunstdefinition.

Wir können nicht umhin, bei der Wichtigkeit der Langeschen Theorie auch dieser erweiterten Auffassung seines Illusionsbegriffes Rechnung zu tragen, auch wenn wir dabei zu etwas allgemeineren Betrachtungen über das Wesen der Kunst verführt werden.

Natürlich ist Lange so klug, wohl zu wissen, daß es nichts Neues gibt, wenn er jetzt etwa p. 265 folgende Zusammenfassung bietet:

„Es genügt also zur Konstituierung der bewußten Selbsttäuschung nicht, daß illusionserregende und illusionsstörende Elemente vorhanden sind. Sie müssen sich vielmehr beide als von einer künstlerischen Persönlichkeit geschaffen kennzeichnen.“

Oder wenn er p. 341 von Natur redet, „die umgestaltet ist durch eine stark empfindende und gleich-

zeitig mit den Gesetzen der künstlerischen Darstellung vollkommen vertraute künstlerische Persönlichkeit.“ —

Die Definition von Zola ist in aller Munde, aber wenige wissen, wie zufällig sie entstanden ist; wie Zola in Mes Haines, Paris, Charpentier, 1880[1]), seinem Gegensatz zu Proudhons „sozialer“ Definition, die auf die physische und moralische Vervollkommnung unserer Gattung Mensch durch die Kunst abzielte, einen Ausdruck gab, der wohl später von anderen und ihm zur Allgemeingültigkeit erhoben wurde, zunächst aber durchaus relativ und polemisch war.

Zola hat nicht gesagt: Kunst ist ein Stück Natur, mit einem Künstlertemperament angeschaut; sondern er hat wegen und gegenüber Proudhons Definition in seiner positiven Kritik, in seiner eigenen, spontan entstandenen Definition ausgerufen —: Ich —, moi,

„je sacrifie carrément (man übersehe nicht dies kennzeichnende Wort!) l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais (man übersehe nicht länger dies „serait, si!“):

Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. Que m'importe le reste! Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous . . .“

Später heißt es dann, daß „l'art est la libre expression d'un cœur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel . . .“

Wenn wir so Zola vor der Knappheit seiner späteren Formulierung schützen, die populär geworden

---

[1]) Zuerst 1866.

ist, wird etwa folgender Einwand entkräftet, den André Gide a. a. O. erhoben hat:

„. . . il ne suffit pas dès lors de dire, comme vous savez qu'on a fait: l'œuvre d'art, c'est un morceau de nature vu à travers un tempérament. Dans cette spécieuse formule, ni l'intelligence, ni la volonté de l'artiste n'entre en jeu . . .“

Selbst wenn man aus dem Worte personnel nicht soviel wie Persönlichkeit herausliest, selbst wenn man mit Gide den bewußt ordnenden Willen vermißt, ist die erweiterte Zoladefinition keine Scheinformel. Und für ihre Überschätzung ist Zola ebensowenig verantwortlich zu machen wie Arno Holz für seine Überschätzung als Theoretiker des deutschen Naturalismus. Dafür hat dieser Jünger Zolas sich von Dramaturgen und Ästhetikern wie etwa Karl Erdmann und S. Bytkowski eine umso gründlichere Abfertigung gefallen lassen müssen — oder vielmehr sich nicht gefallen lassen, wie man in dem lehrreicheren Teil von „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“, Berlin 1891, in der „Neuen Folge“, 1892, nachlesen kann.

Trotz Holzens „nie persönlich gemeinten kleinen Heftigkeiten“ (wie Schuster! Bälgetreter! Charlatan!) sollte man das in seiner Definition liegende Richtige nicht verkennen. Von Nichtästhetikern wird folgende Formel gläubig registriert, von Ästhetikern schon der sprachlichen Formulierung wegen rundweg abgelehnt:

„Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird sie (!) nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“

Auf Deutsch:

„Kunst gibt Natur wieder unter freiwilliger Anpassung an die technischen Gesetze einer Kunstart.“

Das Tendieren, das Holz in Mills Logik fand, lasse ich fallen, weil ich die Form der Gleichung mied, „zu der es nicht kommt".

In Alts Sinne wären damit wohl die Forderungen des Materials bedacht, welches ja die technischen Gesetze gibt, wäre aber vielleicht nicht die Gefahr beseitigt, es möchte das Abbild für das Vorbild genommen werden. Bewußte Einführung von Ausdrucksmitteln der Nichtwirklichkeit müßte dann in der Formel noch vorgesehen werden. Außerdem sollte eine Kunstdefinition zwar den Begriff Künstler (ungleich Zola) in ihrem Wortlaut vermeiden, doch durch einen Ausdruck wie freiwählend mit der Persönlichkeit des Künstlers, seinem „Temperament" rechnen. Mit dem Worte „Materialstil" hat Alt bezeichnet, was Holz meinte; wollen wir einmal diesen objektiven Teil mit o bezeichnen, den subjektiven mit s und annehmen, besondere negative Momente seien nicht nötig, so könnten wir Holz diese Formel vorlegen:

$$K = N - (o + s)$$

und minder problematisch sagen:

Kunst gibt Natur wieder unter freiwilliger Anpassung an den Materialstil und unter freiwählender Verdichtung und Verdeutlichung der wiederzugebenden Wirklichkeit.

Damit soll nun durchaus nicht etwas umstürzend Neues gesagt sein; im Gegenteil greifen wir damit zurück auf die ältere Ästhetik, speziell auf C. F. Rumohr. Sagt er nicht, „wo der Stoff es fordert, müsse man lieber laut verkünden, daß die Nachahmung nicht angebracht war"; etwa, wenn man in der Skulptur das Blattwerk der Bäume so „untreu" wiedergibt,

wie es eben dem Material entspricht. Oder, um einen Ausdruck von Vischer zu benutzen, indem man die Naturform der Blume „reduziert auf architektonische Regelmäßigkeit und Symmetrie."

Damit sind wir nun freilich schon bei dem Gegenstand angelangt, der uns zu den letzten technischen Betrachtungen nötigt: die Art der „Untreue", welche verkündet, daß der Materialstil die volle Wiedergabe verbot, ist ja keine andere als die Stilisierung.

Aber wir lassen diesen Faden vorläufig fallen und bleiben zunächst bei Rumohr, in dessen soeben zitierte Bemerkung sich gar unerwünscht das Wort Nachahmung eingeschlichen hat, mit der wir uns erst bei endgültigen Wertung der Altschen Theorie befassen können.

Wir bleiben also noch bei unseren „inhaltlichen" Erörterungen, bei der älteren Ästhetik und speziell bei Rumohr, insbesondere um gegen Vischer so gerecht zu verfahren wie gegen Zola.

Vischer hat nämlich schon in der Ästhetik (III, § 532, p. 139 ff.) sich mit Rumohr befaßt, zitiert insbesondere aus dessen „Italienischen Forschungen" Teil I folgende Definition des Stils: dieser sei „das zu Gewohnheit gediehene sich Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht."

Nun ist einem Vischer begreiflicherweise der Materialstil eine gar nüchterne, wenn schon nötige Sache. Wohl fordert er selbst, etwa § 527, einen „zur technischen Gewöhnung verfestigten Geist", „die ihren habituellen Ausdruck findende objektive Gewalt des Genius", — aber minder „bescheiden" als Ru-

mohr, kühn Wählen mit Wollen identifizierend, geht Vischer bis zu dieser Auffassung der materialstilistischen Seite der Kunst: „die zur technischen Gewöhnung gewordene Großheit und Idealität", die eine bestimmte Richtung einschlägt. Und wird nicht André Gide antizipiert und negiert, wenn eben damit ein wollendes Wählen gesetzt wird:

„ . . . denn wer heißt mich denn Stein oder Farbe wählen, wenn ich nicht will?"

Werden wir da nicht stutzig, daß dieser selbe Vischer in dieser selben Ästhetik die bei Besprechung Chanteclers angeführten ketzerischen Worte über das Symbol gesprochen haben soll?

Wie nun Zola gegen spätere Interpretation in Schutz genommen worden ist, soll Vischer jetzt damit zu Worte kommen, was er gegen und zur „Ästhetik" von 1846 ff. in den „Kritischen Gängen" von 1844 bis 1873 vorgebracht hat, insbesondere aber wollen wir nach seinem „Faust" [1]) unsere voreilige Verkennung des Symbols berichtigen, das damals Vischer noch nicht streng von der Allegorie abgrenzte.

Dieses Studium des Symbols aber wird einem doppelten Zwecke dienen.

Erstens werden wir im Symbolbegriff denjenigen Begriff erkennen, der in der älteren Ästhetik den noch in spekulativen und metaphysischen Banden harrenden Begriff der Illusion meist ersetzte, bis diesem die psychologische Interpretation seine hier beleuchtete Sonderbedeutung gab; zweitens werden

[1]) Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts von Friedrich Vischer. Stuttgart 1875.

wir bei dieser Gelegenheit von Goethes „Faust“ ein Wort sagen dürfen; und zwar ist ja uns der Urfaust zugänglich, über den sich Vischer nicht mehr freuen durfte; aber noch sah der Verfasser nicht den zweiten Teil auf der Bühne. Wird also nur gelegentlich vom ganzen Faust die Rede sein, so lese man den Grund in den Anfangsworten dieses Abschnitts:

Nur eigene Anschauung berechtigt in Theaterfragen zu scharfen Urteilen!

VIII.

„Das Symbol ist ein Bild, welches für die bewußtlos verwechselnde Phantasie durch das äußerliche Band eines bloßen Vergleichungspunktes eine andere, als die ihm wirklich inwohnende Idee ausdrückt.“

Wir müssen diese Stelle aus der „Ästhetik“ wieder aufnehmen, um Vischers veränderte Ansicht zur Zeit der „Faust“-Studien zu kontrollieren. Da sagt er, nach eigner Kritik, „laxer“: er nenne symbolisch alle Formen,

„worin das Verhältnis der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus ist“ (a. a. O. p. 122).

Damit trennt er denn die Allegorie vom Symbol, also die „Reflexion“ von der „Poesie“; spricht etwa p. 95 von „bloßen Allegorien“ oder später in bezug auf die Unlebendigkeit des zweiten Faustteiles von „Allegorienspinnerei“ oder gar „Allegorien-Cichorie“.

Bei Goethe und seinem Herausgeber Gustav von Loeper hat sich Vischer zu seiner neuen Auffassung bekehrt; so nach einer Briefstelle vom Juni 1797 (Goethe an Schiller), wenn er p. 152 vorläufig so definiert:

symbolisch —: „was eine Fülle von Ideen aus-

strahlt und doch ganz poetisch lebendig bleibt, also im hellen Schlafwandel gedichtet",
oder beide Begriffe ausführlicher abtrennend p. 120f.:

symbolisch —: „ein Gebilde der Phantasie und Kunst, das eine allgemeine Idee so ausdrückt, daß dadurch poetisches Leben desselben nicht ausgeschlossen ist . . ."

„unter Allegorie dagegen ein Gebilde, dem die allgemeine Bedeutung so innewohnt, daß dadurch Anschauungswert, ästhetisches Leben ausgeschlossen ist oder wenigstens nach Abzug der Bedeutung nur leerer Schein der Schönheit — im besten Fall — übrig bleibt."

Frühere begeisterte Worte an der erwähnten Stelle der „Ästhetik" scheinen damit freilich ihren Sinn zu verlieren, besonders aber dieses p. 148 der „Kritischen Gänge":

„Shakespeares kühne Personbildungen aus abstrakten Begriffen glühen so lebensvoll auf, daß sie sich die Illusion erzwingen"; solche Worte werden unhaltbar besonders, wenn sich Vischer just die vier „Personbildungen" Mangel, Schuld, Sorge, Not aussucht, um zu zeigen, daß Allegorien „nur bedeuten und nicht atmen", daß sie, um sein schlechtes Wortspiel von p. 127 zu wiederholen, statt lebensvoll zu sein, „ledervoll" sind.

Nun, als ich vor Jahren einen Versuch machte, den zweiten Faustteil für das Bühnenleben zurechtzustutzen und etwa leichtsinnig den zweiten Akt mit den Worten Mantos schloß:

„Benutz es besser! Frisch! beherzt!

— da glaubte ich doch schon genügend an die Bühnen-

lebendigkeit dieser Mitternachtsszene des fünften Aktes, um zu notieren: „Ohne Strich“ . . .

Und in der Tat: aus dem Extrem, Symbol mit Allegorie zu verwechseln, ist Vischer in das andere verfallen, der Allegorie jeden „Atem“ abzusprechen; hat dieser Geist, an dem sein Gegner Cherbuliez la générosité et l'élévation de la pensée rühmen mußte, wirklich nicht der „Sorge“ heißen Hauch auch schon beim Lesen gespürt, wenn Faust ihre Macht erkennen muß:

Erfahre sie, wie ich geschwind
Mich mit Verwünschung von dir wende!
Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauste, werde du's am Ende!

War wirklich nicht einmal diese Allegorie vom illusionseinflößenden „Hauche der Phantasie umweht“, den Vischer p. 132 verlangt?

Wahrscheinlich hat sich Vischer an der wie komisch stilisiert beginnenden Szene nicht bloß wegen dieses Anfangs gestoßen. Er wünschte „ungesucht“ sollten Personen Repräsentant werden; er mußte die nebeneinanderstehenden Redefolgen:

— „Hast du die Sorge nie gekannt?“
— „Ich bin nur durch die Welt gerannt . . .“

als peinliche Zusammenstellung von Trivialität und Anfang ewigtiefer Worte auffassen . . .

Übrigens entbehren seine geläuterten Begriffe Allegorie und Symbol durchaus nicht einer weitherzigen Lebendigkeit. Nicht nur die Allegorie bei Dante läßt er durch „mystische Glut symbolisiert“ werden, sondern selbst das Symbol sucht er recht weit zu nehmen. So setzt er neben das „prägnant Symbolische“, etwa

p. 202 Faust selbst, in folgender Definition ein „eminent Symbolisches“, d. h. er geht über das hinaus, was an Gebilden „sich innerhalb der Naturgesetze bewegt, aber sichtbar von ungewöhnlich weitgreifender Bedeutung“ ist und vereinigt seine vorbereitenden Einzeldefinitionen:

„Symbolisch“ nennen wir: Gebilde der Poesie, die durchaus anschaulich, konkret, lebendig, stimmungsvoll sind, von denen aber Strahlen allgemeiner Bedeutung ausgehen, welchen wir ungesucht eine ganz besondere Intensität und Tragweite zuerkennen müssen; Darstellungen, welche das Naturgesetz überschreiten, mag sie der Dichter aus der Vorstellungswelt des Glaubens aufgenommen oder selbst erfunden haben, durch das Wort eminent symbolisch, vorausgesetzt immer auch hier, daß ihnen wahres poetisches Leben geliehen sei, was freilich im zweiten Fall schwerer ist als im ersten; denn jene bringen schon ein gewisses Leben mit, Erfindungen bedürfen mehr Zuschuß aus dem Innern des Dichters“ (p. 209). „Darstellungen — so dürfen wir in Vischers Sinn ergänzen — welche das Naturgesetz nicht überschreiten etc., durch das Wort prägnant symbolisch“.

Niemandem wird entgangen sein, welchen Wert Vischer in diesen Bestimmungen der Lebendigkeit zuerkennt; aber sollte dieses tertium comparationis, Illusion und Symbol charakterisierend, das einzige Band sein zwischen Symbol und Illusion? Hat Vischer nichts Genaueres über das Wesen der Illusion zu sagen, als dies: Shakespeares Personbildungen atmeten so glühendes Leben, daß sie sich die Illusion erzwingen?

Dies ist in der Tat eine der wenigen Stellen, welche das Wort Illusion in unserem heutigen, engen Sinne gebrauchen; aus folgenden Zitaten mag hervorgehen, wie sonst bei Vischer unser Begriff in einem ganz allgemeinen sowie in einem ganz speziellen Sinne angewandt wird.

Auch diese Anführungen sind seinem reizvollen Faustbuche, minder esoterisch als seine Vorlesungsgrundlage und systematischer als die „Kritischen Gänge", entnommen.

Allgemein ist natürlich auch für Vischer, wie etwa für seinen Zeitgenossen K. H. Scheidler, Illusion soviel wie Täuschung, Schein, Wahn, während dieser allein schon 1839 das Wort Selbsttäuschung notiert, und zwar längst vor Lange als eine Hingabe mit klarem Bewußtsein und Fiktion der Einbildungskraft. Vischers spezielle Auffassung aber deutet am besten an das mit Illusion verwandte Adjektiv illusorisch. Wohl deutet er (in den „Kritischen Gängen") gleichfalls auf eine doppelte Art von Schein hin, „einer, der uns wirklich täuscht und einer, dem wir uns hingeben, obwohl wir wissen, daß es nur Schein ist" — aber die für ihn recht eigentlich kennzeichnende und für uns schon befremdend gewordene Verwendung ergibt sich aus p. 296 und mehr noch aus p. 287 seines Faustbuches von 1875:

„Das Leben ist ein Theater; der Naïve sitzt darin mit einer Täuschung, als geschehe wirklich, was ihm vorgespielt wird; der Blasierte mit gar keiner Täuschung, als mit der, daß es interessant ist, wenn er noch hineingeht, da er doch keine mehr hat; der richtige Mensch freut sich am inhaltsvollen Schein, obgleich er den Schein als Schein weiß. Doch das Bild

hinkt; denn das Leben ist kein Theater, wir spielen ja mit oder vielmehr, weil wir selbst auf der Bühne sind, ist es kein Spiel, sondern ein Wirken.“

Wer aber wäre nicht verblüfft, wenn die andere Stelle so anhebt:

„Mit der ersten Gegenrede Fausts sind wir mitten in der Frage über Wesen, Wert oder Unwert der Illusion, also mitten in einer Frage, welche die Theorie des Pessimismus zu einer ganz modernen gemacht hat“.

Nun nennt freilich Mephistopheles Fausten „Einen, der weit entfernt von allem Schein“ und erinnert uns so an die „Habe nun ach“-Güter der direkten Selbstcharakterisierung. Wie aber wundern wir uns, sechs Seiten zurückblätternd, Vischer wieder in ganz anderem Sinne den Begriff Illusion benutzen zu sehen; über Mephistos Antwort auf Fausts:

— „Nun gut, wer bist du denn?“

spricht er sich ganz in unserem Sinne aus:

„Was aber nun folgt, scheint mir nicht zu den Zügen genialer Führung, Aufhebung und Wiedererzeugung der Illusion zu gehören. Es ist die harte Nuß seiner Selbstdefinition: Meph.:

„Ein Teil von jener Kraft
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft“.

ein geniales Wort, das mir aber als zu starke Störung der Illusion erscheint“.

Vischer meint wohl, was wir an anderer Stelle schon bedacht haben, nämlich zunächst überhaupt, daß Mephistopheles sich selbst analysiert; tiefer schürfend aber erlebt er eine Illusionsstörung in der Verletzung der inneren Wahrheit, daß Mephistopheles

sich derart in die Karten sehen läßt, daß er, der Böse oder das Böse, so redet, so warm und so abgeklärt, wie meinetwegen der Herr im Prolog oder selbst Faust reden dürfte, nie aber Mephistopheles zu Faust. Übrigens findet er seinen Ton wieder, finden wir die Illusion wieder bei seinem ironischen Kratzfuß:

„Hätt ich mir nicht die Flamme vorbehalten,
Ich hätte nichts Aparts für mich".

Noch einmal, p. 361, redet Vischer von einer derartigen „Aufhebung der Illusion"; die betreffende Stelle klingt freilich im „Urfaust" lebendiger als in der Vischer zugänglichen Fassung. Wenn Faust da erwidern kann:

„Bläcke deine gefräßigen Zähne mir nicht so
entgegen",

so ist die Stelle selbst jetzt (Trüber Tag. Feld) noch illusionskräftig-dramatisch, in der 1887 entdeckten ersten Fassung aber vollends — wie für Mephistos doch eben geistreiche, „gelassen grinsende", eignes Aufbrausen schon im Ausbruch ironisierende Art wichtig — anschaulich:

„Gros Hans! nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckgen, wo euch Herrn das Köpfgen überschnappt. Warum machst du Gemeinschafft mit uns, wenn du nicht mit uns auswirtschafften kannst. Willst fliegen und der Kopf wird dir schwindlich. Eh! Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?"

Doch greifen wir zurück auf die Stelle bei Vischer, die uns zu diesem Exkurs verlockte, und zu seiner eigenartigen Ideenassoziation „Schein" — „Pessimismus". Genauer „Illusionen bei Schopenhauer". Blät-

tern wir die uns längst vertraut gewordenen Seiten durch, welche Vischer meint[1]), so verstehen wir freilich, daß er sagen konnte: „Die Illusion ist das Gut der Güter . . .“ — Aber vergessen wir nicht, daß Schopenhauers Kapitelüberschrift lautet „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ . . .

„Weil nämlich die Leidenschaft auf einem Wahn beruhte, der Das, was nur für die Gattung Wert hat, vorspiegelte als für das Individuum wertvoll, muß, nach erlangtem Zwecke der Gattung, die Täuschung verschwinden . . .“

„. . . die Zusammensetzung der nächsten Generation. Die dramatis personae, welche auftreten werden, wann wir abgetreten sind, werden hier, ihrem Dasein und ihrer Beschaffenheit nach, bestimmt durch die so frivolen Liebeshändel . . .“

„. . . Daher kann [in solchem Fall] die Natur ihren Zweck nur dadurch erreichen, daß sie dem Individuo einen gewissen Wahn eingepflanzt, vermöge dessen ihm als ein Gut für sich selbst erscheint, was in Wahrheit bloß eines für die Gattung ist etc.“

Das sind etwa die Stellen, die es Vischer angetan haben, und in bezug auf diese Metaphysik zögert er nicht zu sagen: „Dies ist das rechte Bild für das Wesen aller Illusion“.

Wir aber geben uns auch dem Reiz dieser Gedanken hin; „ist es“ doch ganz so, „als ob“ eine solche Teleologie bestünde; aber wir verhehlen uns keinen Augenblick, daß diese schwankende Benutzung eines Begriffes höchst gefährlich ist. Wir brauchen

[1]) Die Welt als Wille und Vorstellung. 2. Band, ed. Grisebach, 4. Buch, Kap. 44, pp. 623—668, besonders pp. 627, 632, 655, 664.

gar nicht vergleichsweise bis zu dem Unfug zu greifen, den man mit der Seelensubstanz getrieben hat; schon die anderen Begriffe, welche für die Illusion verwandt und für welche sie unterschiedslos verwandt wurde, können uns belehren. Wohl geben auch wir zu, daß das Aufkommen der Illusion der menschlichen Phantasie zuzuschreiben ist, aber wir hüten uns, mit der deutschen spekulativen Ästhetik in dieser Phantasie ein selbständiges besonderes Vermögen zu sehen.

Wir studieren die Illusion da, wo wir sie aufkommen sehen, und wenn uns unter anderem das Symbol und die Allegorie reizvolle Lichter auf die aufkommende oder nicht aufkommende Illusion warfen, so halten wir doch solcher Begriffe Analyse für vollständig ungenügend, das eigentliche Wesen der Illusion zu erschöpfen, wie die Ästhetik seit Volkelt gezeigt hat; und so spielen zwar Symbol und Allegorie als illusionsbestimmende Faktoren unter anderen hinein in unsere Untersuchung — aber eben nur „unter anderen".

Und zu diesen anderen führt uns noch ein letztesmal der Begriff der Stilisierung, den wir uns bis jetzt aufgehoben haben, um uns ungezwungen zu dem hinleiten zu lassen, was durch Stilisierung getroffen wird: das Nachgeahmte. Der Begriff der Nachahmung seinerseits aber führt uns endlich zu Alt zurück; seine Theorie wieder der Langes gegenüber zu stellen, soll nach einem für die Schöpfer der Illusion vorbehaltenen zehnten Kapitel dem Schlußabschnitt überlassen bleiben.

IX.

Schon gelegentlich mußten wir einige Male die Stilisierung streifen; als wir vom Stil redeten, nannten wir sie vorläufig nach Alt ein inneres nega-

tives Moment; bei Erwähnung Augiers redeten wir von „stilisierten Beiseitereden“, wagten noch zuletzt den vagen Ausdruck „wie komisch stilisiert“ für die so beginnende Vier-graue-Weiber-Szene im „Faust“:

„Erste.
Ich heiße der Mangel.
Zweite.
Ich heiße die Schuld.
Dritte.
Ich heiße die Sorge.
Vierte.
Ich heiße die Not.“ —

Hören wir zunächst Th. Alts Definition („Grenzen“, p. 15, u. a.). Er sieht in der Stilisierung eine „dem Gegenstande fremdartig, willkürlich aufgezwungene Gestaltung“.

Nun gilt es gewiß, soll überhaupt die Stilisierung vom Stil abgetrennt werden, eine recht entschiedene Definition zu bieten. Aber ist nicht diese dreifache Charakterisierung zu vorwurfsvoll gegen das den Gegenstand alterierende Subjekt?

Ich würde gern „willkürlich“ ersetzen durch „bewußt“. „Fremdartig“ genügt wohl zur Andeutung, daß hier ein formales Prinzip vorliegt, auf jeden Fall kennzeichnet schon „aufgezwungen“ allein die hier vorliegende „Untreue“, welche den Gegenstand nicht in „seinem“ Stil wiedergeben will. —

Wenn etwa Stilisierung als eigentlich der Operette „natürlicher“ Stil gelten darf, so merkt man leicht, daß dies „innere“ negative Moment doch für die Bühnenkunst recht fremdartig äußerlich und kalt herangebracht wird an den knappen Text, der „unter“

der Musik noch Platz hat. Und das Streben nach einprägsamer Klarheit, nach steter symmetrisch geführter Beweglichkeit, nach bildmäßiger Übersichtlichkeit muß das Hauptbemühen des Operettenregisseurs sein, der vor einem meist rührend anspruchslosen Publikum steht, was Illusionsforderungen anbelangt. Aber gerade weil es in der Operette so „unnatürlich" zugeht — so unwahrscheinlich wie höchstens noch in den Familien bei Kotzebue — läßt sich hier die Stilisierung gut studieren. Vielen Menschen von Geschmack ist ja freilich, um solcher Willkür der Motivierung willen, die Operette unerträglich. Sie sollen aber nicht vergessen, daß „es etwas anderes ist, ob man die Wahrscheinlichkeit absichtlich auf den Kopf stellt, oder ob man es nur nicht so genau mit ihr nimmt" (vgl. Hans Sittenberger, „Studien zur Dramaturgie der Gegenwart", I, p. 146).

Um wenigstens einige Worte über diese sonderbare Bühnenkunst zu sagen, fassen wir eine relativ erträgliche Gattung ins Auge, die sogen. burleske Oper Offenbachs. In der „Schönen Helena" etwa möchte ich ein Musterbeispiel jener Stilisierung erkennen, die sich als „geflissentliche Anachronistik" bezeichnen ließe. Wenn da zum Schluß das Volk singt: „Es lebe der trojanische Krieg", oder wenn Minerva als Blaustrumpf bezeichnet wird, so wird jenes blinzelnde Lächeln des Einverständnisses erzeugt, das man vor Shakespeares Anachronismen etwa nicht hat. Dabei aber ist das eine Kette stärkster Illusionsstörungen, und wenn in bekannter Weise die Lieder abgelöst werden durch orientierenden Dialog, so müssen wir eben diese Kunst recht tief stellen. Insbesondere kann die Regie diese Schwächen unleidlich vergrößern, wenn sie die Ein-

heitlichkeit nicht wahrt; wenn etwa Helena ihre Lieder in lyrischer Extase bietet, im Dialog aber so nüchtern und possenhaft wird, wie ihr troddelhafter Gemahl Menelaus.

Meine Überzeugung ist doch, daß die Gattung der Operette künstlerisch berechtigt ist und gerettet werden kann durch eine kluge Stilisierung. Wenn Künstler wie etwa Meilhac und Halévy sich damit befassen. Wenn es nicht nur eine Sammlung unpoetischer Verse, alter Witze, situationskomischer Gesten und grober Unwahrscheinlichkeiten ist.

Um aber zu zeigen, wie diese Stilisierung über Momente der Illusionsstockung hinweghilft, wie sie von einen fast berüchtigten alten Bühnenpraktiker gehandhabt wurde, und wie sie ein altes Stück jung machen kann, möchte ich auf die Wiedergabe eingehen, welche das Münchener Künstlertheater von Kotzebues „Deutschen Kleinstädtern" gebracht hat (ich zitiere nach der zugänglichen Reklamausgabe).

Der alte Kotzebue hat genau gewußt, daß allein komisch wirkende Stilisierung ermöglicht, ohne Verlegenheitsmienen viele Personen auf der Bühne zu dulden; er ist Meister darin, das illusionsstörende Unbeschäftigtsein zu maskieren, indem er bald sämtliche Personen um den Bürgermeister, auch Oberältesten gruppiert: da spricht nur Er; bald eine nach der andern abtreten läßt, und dies zweimal. Ihm glückte es nicht, aus seiner Heldin Sabine etwas anderes zu machen als eine widerwärtig mannstolle Gans; aber er verstand es, und es gelingt ihm heute noch, durch ein Hereinnehmen der Technik in den Inhalt da lebendigste Wirkungen zu erzielen, wo andere Bühnenautoren verlegen zur nächsten Szene eilen.

Man lese mit verteilten Rollen etwa Akt II, Szene 6; Akt III, Szene 6; und ihren Refrain, wo zu dem Abbröckeln das Hinschieben an den Bleibenden kommt: Szene 10. Als ich diese Szenen erlebte, habe ich dem alten Kotzebue das Urteil über ihn abgebeten, welches ich mir aus Literaturgeschichten geholt hatte. Um ein kurzes Beispiel zu geben, wie er sechs Personen auf der Bühne beschäftigt, wie unser Blick von Mund zu Mund wandern muß, sei noch Akt III, Szene 5 hier genannt: man sehe, wie diese 15 Repliken auf alle sechs verteilt sind:

„Frau Staar: . . . gleichen die jungen Herren in der Residenz alle diesem Musje Olmers?

Sabine: Alle, die Anspruch auf feine Bildung machen.

Frau Staar: So? Scharmant.

Herr Staar: Er ist ja ein Grobian.

Frau Brendel: Dreht Brotkugeln.

Frau Morgenroth: Befleckt die Tischtücher.

Frau Staar: Tituliert keinen Menschen.

Sperling: Verhöhnt die Poesie.

Frau Brendel: Lobt keinen Kuchen.

Frau Morgenstern: Läßt die Hälfte auf dem Teller liegen.

Herr Staar: Weiß von keinem Tischgebet.

Frau Staar: Will heidnische Lieder singen.

Sperling: Küßt die Nachbarin.

Frau Sperling: Hat weder Deinem Vater noch dem Herrn Pastor loci geduldig zugehört.

Sabine: Oh weh, o weh u. s. w.“

In diesen Zeilen offenbart sich nicht nur der ganze Kotzebue, sondern, als in einem erprobten Muster

bühnenwirksamer Stilisierung, 80 Jahre vor dem Naturalismus, die Überwindung des Naturalismus.

Aber mußten wir ins Fasttriviale hinuntersteigen, um die Stilisierung zu studieren? Von Shakespeare, Goethe, Kleist und Schiller hier kein Wort, von den Griechen keine Zeile?

Wer so fragt, verwechselt Stil und Stilisierung; gewiß fließen die Begriffe ineinander über: für uns galt es hier, festzuhalten an der technischen Interpretation der Stilisierung als eine die Illusion ablösende und damit neu vorbereitende Erscheinung.

Und so kann es wohl vorkommen, daß eine geschickte Stilisierung ein Stück hält, das als Buchdrama die Illusion des ästhetisch Gebildeten durch „eine grobe oder verkehrte Psychologie und Wahrscheinlichkeitsbehandlung“ zu zerstören drohte, den ästhetisch Gebildeten hinderte, „die dramatischen Gebilde als lebenskräftige Menschen“ aufzufassen (vgl. Volkelt, System I, p. 315). Man darf aber nicht übersehen, daß nicht nur die Behandlungsweise der Wahrscheinlichkeit (also eventuell ihre stilisierte Darbietung), sondern auch ihr Platz im Stück, z. B. im Expositionsakt, sie hinnehmbar machen kann; und sonderbarerweise nicht bloß im so vieles sonst Verpöntes erlaubenden komischen Stück. In einem ernsten, ja düsteren Stück („Les Yeux qui changent“, von Cyril und Froyez) fand ich neulich folgende Grundannahme: ein reicher russischer Kaufmann muß 1812 über Land reisen und trifft unterwegs mit einem Abenteuerer zusammen, der ihm ähnlicher sieht, als ein Zwillingsbruder dem andern gleichen kann, der seine Stimme hat, kurz der ihn nur auszuhorchen und zu ermorden braucht, um an seiner Stelle in das reiche und glückliche Heim sich wagen zu

dürfen... Und diese ungeheuere Zufälligkeit, sogar ans Ende der Exposition gestellt, wird ruhig, gutwillig, blindlings vom Publikum hingenommen; es fühlt sich nicht in seiner Illusion gestört. Da aber beginnt erst das Problem instruktiv zu werden. Ein ehrgeiziger Schauspieler wagt, statt daß er sich dem Träger der andern Rolle äußerlich und stimmlich anähnelt, beide Rollen zu übernehmen, wozu sich das Stück eignet. Einmal aber, wenige Minuten lang, müssen beide Gestalten zugleich auf der Bühne sein. (Der zukünftige Mörder trägt natürlich noch andere Kleider als der Kaufmann.) In diesem Augenblick nun, erzählte man mir, geht für ihn ein anderer Schauspieler über die Bühne: wir erleben also eine wirkliche, betrügende Täuschung. Darauf beginnt, wenn der Mörder sich in die ihm nur aus Erzählungen bekannte Familie wagt, unsere Teilnahme von neuem und wir sehen den Darsteller zwischen dem Sichähnlichsehen und zwischen dem Einführen von Verschiedenheitsnuancen mit Lust dahinbalancieren.

Und dieses Wagnis ist nicht unkünstlerischer als ein anderes, in diesem Zusammenhange am leichtesten einzuordnendes Erlebnis Goethes. Erich Heyfelder, Ästhetische Studien II, pp. 84 f. und nach ihm Konrad Lange in jenem Aufsatz zitieren es:

„In dem Kapitel „Frauenrollen auf römischen Theatern“ gelegentlich seiner italienischen Reise erzählt er von der Sitte des damaligen römischen Theaters, Frauenrollen durch Männer geben zu lassen. Und er äußert sich darüber in folgender Weise: „Ich fühlte ein mir noch unbekanntes Vergnügen und bemerkte, daß es viele andere mit mir teilten. Ich dachte der Ursache nach und glaube sie darin gefunden zu haben,

daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde. Es entsteht ein doppelter Reiz daher, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen." Das soll offenbar heißen, der einfache, erste Reiz eines Schauspiels besteht darin, daß die Personen das, was sie darstellen, nicht wirklich sind, sondern nur scheinen. Der zweite doppelte Reiz darin, daß die Frauenrollen nicht durch Frauen, sondern durch Männer gegeben werden, was ja eigentlich der Natur widerspricht. Goethe sieht also den Reiz des Schauspiels durchaus nicht allein in der Übereinstimmung mit der Natur, sondern er verlangt vom Kunstwerk gleichzeitig eine gewisse Entfernung von der Natur, eine Anerkennung illusionsstörender Momente. Die stärkere Illusionsstörung, die durch die männliche Besetzung der Frauenrollen hervorgebracht wurde, bildete in seinen Augen eine Steigerung des Reizes, weil dadurch die Bewunderung für die Darsteller, die sich so geschickt in die weibliche Natur zu versetzen wußten, noch zu der allgemeinen Bewunderung des lebendigen Spiels hinzukam. Und er führt weiter aus, wie dadurch vieles, was sonst in dem betreffenden Stück beleidigend gewesen wäre, gemildert und zu befriedigenderer Wirkung gebracht worden sei. Mag dies nun materiell richtig sein oder nicht, jedenfalls hat Goethes „selbstbewußte Illusion" nicht nur für diesen Ausnahmefall, sondern für die Bühne überhaupt ihre Gültigkeit. Und ich brauche wohl nicht zu betonen, daß er damit genau dasselbe gemeint hat, was ich unter „bewußter Selbsttäuschung" verstehe".

Nun, auch ohne Bewunderung vor einer derartigen Leistung zu fühlen, können wir diese als liebenswürdige Übertretung und lebendige Stilisierung auffassen; noch ein Beispiel wird erklären, wie solche kleine Störungen berechtigt sein können. Wenn die Einheit des Materials im Silhouettentheaterchen keck negiert wird und Rotkäppchen ein rotes Käppchen bekommt, so wird niemand diese koloristische „Position", diese graziös-laxe Weitherzigkeit verdammen. Und daß diese „winzige" Illusion Platz zur Stilisierung läßt, mag uns nachdenklich machen. Wie reichlich wird in diesen Bühnenkünstchen die Wirklichkeit negiert! Wie erstaunlich, daß etwa die regierenden Fädchen oder Drähte das Aufkommen einer gewissen Illusion im Marionettentheater nicht hindern, wie leicht nimmt man die hinter der Bühne erklingende Stimme für diejenige des Persönchens auf der Bühne, dessen Ärmchen die Klänge sinnvoll akzentuieren; und ebenso wie lebendig-komisch geben die Silhouetten menschliche Schwerfälligkeit wieder, wenn sie im Profil hin und her rutschen und hüpfen!

Die Freude, welche diese Stilisierkünste bereiten, und das Verständnis, welches für sie erwacht ist, weisen uns hin auf die „große" Bühne; auch für das Theater wird die Stilisierung in dem hier vertretenen Sinne immer bedeutungsvoller. Sie ist berufen, der psychologischen Vertiefung unserer Stücke zu helfen, den Mittelweg einzuhalten zwischen flacher Naturnüchternheit und hohltönendem Heldenpathos: Stilisierung gibt der Psychologie die Bühnenklarheit.

X.

Eine Untersuchung des Begriffs und des Wesens der Bühnenillusion darf nicht abgeschlossen werden, ohne wenigstens beiläufig die Psychologie der Schöpfer derselben berührt zu haben. Auch hier reden wir nicht sowohl vom Dichter, als vielmehr von dem ziemlich handwerksmäßig arbeitenden Bühnenschriftsteller (der natürlich auch ein Dichter sein kann: siehe Rostand); besonders aber interessieren wir uns für die Frage: erlebt der Schauspieler Illusion?

Eingangs wurde versprochen, einen der charakteristischsten Bühnenautoren zu hören, wie er sich über seinen démon familier de l'art dramatique ausspricht. Das, was sein Nachfolger in der Académie Française einen Dämon nennt, nannte Sardou selbst bei seiner Aufnahme am 23. Mai 1878 „la constante obsession de son idée fixe, la forme théâtrale"; wohl hat er die Gabe de tout dramatiser, aber er fühlt sie als Qual, alles verdichten zu müssen, ja alles schon halb gedichtet zu sehen, beim Blick ins Leben befangen zu sein von beständiger szenischer Illusion.

Betrachten wir diesen Fall nicht als den eines Sonderlings, sondern sehen wir ihn an als einen, wo eine gewiß nützliche Begabung einfach auf die Spitze getrieben ist, dann kann uns dieses Stück Autobiographie über die Bühnenillusion aufklären. Es steht nämlich zu erwarten, daß die Befangenheit dieses Verfassers seinem Werke schaden wird; wir werden ihn sich erschöpfen sehen im äußerlichen Arbeiten für den Bühnenmechanismus, wir werden eine Illusion vor seinen Stücken erleben, gewiß, aber nicht eine Illusion, wie sie vermittelt wird durch den freien Blick eines weitschauenden Menschen. Soweit psycho-

logische Vertiefung erwartet wird, wird dies, wenn ich so sagen darf, überall rahmende Weltbild des Dramatikers nur flache „Chargen“ auf das Schachbrett stellen, oder, um das Bedenken zu formulieren wie René Doumic in seinen „Portraits d'Ecrivains“ (III, p. 112):

„quand on n'a jamais aperçu dans le paysage que le décor, dans la jeune fille que l'ingénue, et dans le crime que la situation, on risque de n'avoir vu en effet que des situations, que des rôles et des décors, et, faute d'avoir envisagé l'humanité directement et de s'y être interessé pour elle-même, de se trouver enfin sans renseignement et sans opinion sur elle.“

Minder schwer als zuverlässige Äußerungen zur Illusion von Dramatikern sind solche von Darstellern zu erhalten. Die Zeiten sind vorüber, wo die Psychologie und Ästhetik vorbeigingen an solchen Berichten, wie sie etwa Devrient, Grube und Martersteig erschlossen haben; die größten Künstler versagen uns freilich diesen Einblick in ihren méchanisme mental (Taine).

Wenn ein eignes Zeugnis angeführt werden darf, so habe ich selbst auf der Bühne stehend, eine starke Illusion gehabt: etwa von Bernicks großem Geständnis, von Schildkrauts Shylockszene vor Gericht, von dem Sturz des Baumeisters Solneß.

Auch die Darsteller, sofern sie sich äußern, behaupten, volle Illusion zu erleben und bekräftigen ihre Behauptung wohl durch Erwähnung von erstaunlichen Fällen von Anästhesie.

Dies Problem ist nun aber komplizierter als man denkt. Wenn Lange früher die wirklichen Gefühle des Schauspielers nicht näher bezeichnete, so konnten

wir doch die eventuell vorhandene Illusion recht gut einordnen in seine „bewußte Selbsttäuschung“. Oder wenn sich Volkelt (System I, p. 313) dies recht glücklich zurechtlegt allgemein als „leise skeptisch-kritische Färbung“ des Bewußtseins, so möchte man die in der Illusion vom Schauspieler behaltene Bewußtheit vielleicht als „voll beherrschte, verantwortliche“ bezeichnen. Wenn aber Lange jetzt (p. 178 der II. Auflage) eine kleinere Leidenschaft wahrnimmt und in eine größere umdeutet und gar für das eigene Gefühl des Schauspielers eine Sonderrubrik gründet „künstlerische Berufsgefühle“, so kann uns weder das eine noch das andere befriedigen. Mag er lieber noch bei dem alten Wort Temperament bleiben, statt diese Wurzel von wirklichem, besonders beim Einstudieren erlebtem, Gefühl (im illusionsgebenden Scheingefühl) quantitativ abzumessen. Und gar das Berufsgefühl! Wenn man Matkowsky vor der Aufführung hört, wie er die Kollegen auf sein beherrschtes Berufsgefühl beruhigend hinweist: „Ich tu dir heut gewiß nicht weh“ . . . Oder in der „Gioconda“, wenn Eleonora Duses Augen — „sie“ hat nun keine Hände mehr — sich mit wohlig schweren, ach so menschlichen Tränen füllen? — Berufsgefühle?

XI.

Kehren wir jetzt von den Problemen zu den Theorien der Bühnenillusion, allgemein der Illusion, zurück und versuchen wir nach Erwerbung der Handwerkskenntnis wiederum, Alt und Lange einander zu nähern.

Das wichtigste Ergebnis ist wohl, daß wir bei Einführung der Bezeichnung „negative Momente“ in die Bühnenkunst diese durchaus nicht mehr als illusionsstörend in

dem strengen Sinne von Alt gelten lassen. Wohl hat Alt, von Skulptur und Malerei ausgehend, der Versuchung nicht widerstanden, gleichfalls diese Übertragung zu vollziehen (z. B. „System“ p. 24, „Grenzen“ p. 21), spricht in beiden Werken vom negativen Moment: Vers, Chor, Tanz, Handlungsteilung, Musik, häßlich unförmigen Masken im griechischen Theater . . . Aber, wenn ihm auf dem Wege zu Richard Wagner die Musik der wirksamste Ausdruck des negativen Momentes ist, so ist sie ihm doch, selbständig, in gewissem Sinne nachahmend. Nachahmung um jeden Preis, das charakterisiert Alt. Aber Nachahmung in Grenzen, Wiedergabe mit Maß, das rettet Alt. Und weil er nachahmt, führt er das Täuschung ausschließende negative Moment ein: dieses verschafft ihm die künstlerische Freiheit, nach Herzenslust nachahmen zu dürfen.

Wenn also etwa die Monochromie als stärkstes negatives Moment der Statue bezeichnet wird, wegen der eigenartigen hautähnlichen Beschaffenheit des Marmors und etwa der lebensgroßen Wiedergabe aber noch ein schulterhohes Postament die Statue aus der Lebensniedrigkeit hebt, dann würden Monochromie und Postament ruhig als illusionszerstörende Momente zu bezeichnen sein, wenn nämlich Illusion = Täuschung gesetzt wird. Und auch hier würde natürlich selbst Lange nicht den Genuß erkennen im Lust bringenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen, sondern als Bedingung des Genusses den Ausschluß der Täuschungsreihe: die aller negativen Momente bare Wachsfigur, die mit der Wirklichkeit verwechselt wird, welche sie vortäuscht, bleibt das abschreckende Beispiel.

Das illusionszerstörende negative Moment in die

Bühnenkünste einzuführen, das illusionsstörende, aber nicht Illusion vereitelnde Moment in die bildende Kunst einzuführen führt also zu keinem Resultat; wir begnügen uns, in der einen Kunstart Lange, in der andern Alt recht zu geben. Und Lange selbst, seinerseits in die Schwesterkunst übergreifend, schränkt die absolut nötige und nützliche Illusion ein, wenn er die illusionssteigernden Mittel naïver Bilderbetrachter erwähnt (p. 214): und nähert sich doch Alt, wenn er findet, „daß die illusionsstörenden Momente keineswegs für die Wirkung überflüssig oder gar störend (!) sind, im Gegenteil, daß die höhere Form des Kunstgenusses geradezu von ihrem Bestehen im Bewußtsein abhängt."

Und auch sonst nähert sich Lange jetzt Altschen Gedankengängen. In der Neuauflage des „Wesens der Kunst" (p. 221 f.) glauben wir Alt zu hören, wenn es heißt, die illusionserregenden Momente gingen in letztem Grunde auf Naturnachahmung zurück, oder vollends, wenn gefordert wird, es solle das Spiel von der Umgebung getrennt und als etwas Besonderes, nicht mit der Natur zu Verwechselndes charakterisiert werden.

Wer sieht da nicht die Oberammergauer von der offenen Vorbühne keck in die kleine Guckkastenbühne hineinmarschieren! —

Über Langes „subjektive" Illusion brauchen wir nicht weiter zu verhandeln; wir reduzieren sie mit Volkelt („System" p. 314) auf einen „ungestörten Wirklichkeitsglauben" und geben ihm zu, daß die relative Erscheinung Illusion beim Nullwerden des einen Bewußtseinsvorganges eben ihren Charakter verliert: zerrinnt die „kritische Haltung" vollkommen, so

bleibt eben einfach nur die Überzeugung, die naïve Wirklichkeitsgewißheit übrig.

Wohl aber ist über die „objektive“ Illusion noch ein Schlußwort zu sagen.

Neuerdings zählt nämlich Lange nicht weniger als sechs Arten von objektiver Illusion auf und scheint es damit Volkelts „feinstem Zergliederungsvermögen“ gleichtun zu wollen. Uns könnte höchstens die Raum-, speziell die Tiefenillusion-Vortäuschung etwas interessieren, die durch die radikalen Bestrebungen des Münchner Künstlertheaters um die Reliefbühne erledigt zu sein schien, und neben der Bewegungsillusion last not least die Zeitillusion. Aber mit Absicht wurden Bühnenminuten und Zwischenakts-Überspringung von Zeiträumen hier nicht erwähnt: nicht nur, weil eine Arbeit über Bühnenillusion das Schicksal hat, nie fertig zu werden, nie erschöpfend zu sein, sondern weil die Fragen der Zeitillusion teils nebensächlich, teils leicht zu erledigen sind. Z. B. läßt man natürlich die Uhr auf der Bühne nicht vom Auge des Zuschauers überwachen; da jedes Stück eine bestimmte Spielzeit beansprucht, können ihr die Angaben im Stück angenähert werden. Wenn es schon sein muß! — Die im Zwischenakt liegenden Wochen etc. sollen dagegen gar nicht wirklich verrinnen. Wenn es in John Gabriel Borkmann so ist, „als ob“ die Pause so lange dauert, wie er zum Hinabgehen mit Ella Rentheim braucht, so ist dies ja eine ganz nette Geschlossenheit. Aber ernster nehme ich dies kaum, als z. B. mein Anhören des sonntäglichen Chanteclerprologs an einem Sonntagnachmittag oder eine Vorstellung des ersten Faustteiles am Ostersonntag. Ernster nehme ich es etwa nicht, wie die noch Lipps zur Abwehr lockende Frage

der Fremdsprachlichkeit als Illusionsstörung. Wie hat das etwa noch Wackernagel in seinen „Vorlesungen“ beschäftet, der die Sprache unserer Zeit im Munde mittelalterlicher Helden und die Sprache unseres Volkes, bei Lessing von Engländern und Italienern gesprochen, für die „größte Unnatürlichkeit“ hält (p. 198). Im allgemeinen genügt hier der Hinweis auf Lipps; eine besondere Komplikation sei hier angedeutet. In einem in England spielenden Stück etwa wird das Deutschsprechen nicht stören, bis etwa ein am Hause angebrachtes Schild mit der Inschrift „To be let“ uns auffällt und uns nun den ganzen Akt hindurch, mit der Eindringlichkeit visueller Eindrücke, „verfolgt“ und sich über das Deutschsprechen dieser Engländer lustig zu machen scheint.

Brennender wird diese Sprachenfrage freilich, wenn ein internationaler Künstler nicht all die Sprachen lernen kann, die man in den Ländern spricht, wo er auftritt. Ist dieser Künstler einer, der auf realistische schauspielerische Wirkungen ausgeht, dann erlebt er freilich eine schlimme Einbuße der Illusion.

Ich rede hier nicht von dem Opernsänger Caruso, sondern ich denke an den großen Schauspieler Caruso; wenn er sich als wahrer Künstler etwa in „Bohème“ entschließt, einer von vieren zu sein, dann ist es schade, wie er nun doch der eine ist, der den drei deutsch singenden Bohémiens italienisch antwortet; wer sich dem Ensemble so bescheiden unterordnet, einfügt, muß erleben, daß seine, realistische Wirkungen erstrebende, darstellerische Kunst, gedrückt durch sprachliche Schwierigkeiten, fast versagt.

Seinen Rodolfo in Italien wiederzusehen! Ohne Illusionszerstörungen: denn sonst habe ich, im modernen

Drama natürlich mehr als in der Oper — in dänischen, italienischen, französischen oder englischen Aufführungen — die fremde Sprache, wenn ich sie oder das Stück leidlich beherrschte, meist als illusionsförderndes Moment erlebt. Warum? Ich möchte mich nicht zu metaphysischen Behauptungen verführen lassen. Aber jener Goethesche „Gedanke an Kunst", angeregt durch dies erzwungene Freisein von, durch diesen Ausschluß von minutiösen Nachprüfungen, mag zur allgemeinen von David Hume so hübsch registrierten Ausländerei hinzukommen.

Man wird bemerkt haben, daß es in dieser Arbeit stets erstrebt worden ist, weitherzig auch schwer einzuordnende Erscheinungen mit den strengen Theorien zu versöhnen: das braucht der wissenschaftlichen Ästhetik nichts von ihrem Ernst zu nehmen. Eher gibt es den Gesetzen Lebendigkeit und Frische, und Dessoir braucht sie nicht einem toten Meer zu vergleichen.

In diesem Sinne freut es uns, daß Lange, der Philosoph und Kunsthistoriker der Illusion, nicht bei der subspecie-illusionis-Blickeinstellung bleibt, welche die illusionistische Kunstlehre bedrohlich andeutet, sondern daß sich immer häufiger Worte nachweisen lassen, wie „Erweiterung und Vertiefung des Gefühlslebens" und „künstlerische Persönlichkeit".

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Dissertation, Johannes Werner Klette, wurde geboren zu Dresden am 20. August 1885 als Sohn des verstorbenen Finanz- und Baurates Otto Reinhold Klette und Frau Marie Klette, geb. Fiedler, sämtlich evangelisch und kgl. sächsische Staatsangehörige. Nach Besuch der Bürgerschule und des Annen-Real-Gymnasiums bezog Verfasser Ostern 1905 die Universität; in München, Berlin, Paris und Kiel wurden Kollegs gehört und Seminare dankbar benutzt bei den Professoren Lipps, v. Hertling, Simon, Voll, Riehl, Simmel, Wölfflin, Stumpf, Haguenin, Faguet, Lanson, Dumas, Bergson, Deußen, Martius u. a.

Außer ihnen schuldet der Verfasser besonderen Dank den Herren Professoren Hensel, Haack und Pirson für ihr hilfreiches Interesse.